

GRUNDRISS

DER

GERMANISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG VON

K. VON AMIRA, W. ARNDT †, O. BEHAGHEL, D. BEHRENS, H. BLOCH, A. BRANDL, O. BREMER, W. BRUCKNER, E. EINENKEL, H. GERING, V. GUDMUNDSSON, H. JELLINGHAUS, K. TH. VON INAMA-STERNEGG, KR. KALUND, FR. KAUFFMANN, F. KLUGE, R. KOEGEL †, R. VON LILIENCRON, K. LUICK, J. A. LUNDELL, J. MEIER, E. MOGK, A. NOREEN, J. SCHIPPER, H. SCHÜCK, A. SCHULTZ, TH. SIEBS, E. SIEVERS, W. STREITBERG, B. SYMONS, F. VOGT, PH. WEGENER, J. TE WINKEL, J. WRIGHT

HERAUSGEGEBEN

VON

HERMANN PAUL

ORD. PROFESSOR DER DEUTSCHEN PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT MÜNCHEN.

ZWEITE VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE.

II. BAND,
2. ABTEILUNG:

METRIK.

STRASSBURG.
KARL J. TRÜBNER.
1905.

M. DuMont Schauberg, Strassburg.

INHALT.

Seite

I. ALTGERMANISCHE METRIK von EDUARD SIEVERS. In der zweiten Auflage durchgesehen von FRIEDRICH KAUFFMANN und HUGO GERING . . 1—38

A. Allgemeines 1
Vorbemerkung 1. Die verschiedenen metrischen Theorien über den Bau des Alliterationsverses 2. Form und Vortrag der alliterierenden Dichtungen im Allgemeinen 4. Versarten 6. Der Bau des Normalverses im Allgemeinen 6. Alliteration 13. Vers- und Satzgliederung 15. Der Schwellvers 15.

B. Altnordische Metrik 16
Allgemeines 17. Die Eddischen Metra 18. Die Skaldischen Metra 25.

C. Angelsächsische Metrik 29
Allgemeines 30. Der Normalvers 31. Der Schwellvers 32. Strophenbildung 33. Reim 33.

D. Altsächsische Metrik 34
Allgemeines 34. Der Normalvers 35. Der Schwellvers 37.

E. Zur althochdeutschen Metrik 37

II. DEUTSCHE METRIK von HERMANN PAUL . . . . 39—140

Einleitung 39
Quellen 39. Allgemeine Theorie des Versbaues 40.

A. Rhythmus 44
Allgemeines 44. Althochdeutsche Zeit 52. Übergangszeit vom Althochdeutschen zum Mittelhochdeutschen 63. Mittelhochdeutsche Zeit 66. Volkslied seit dem 14. Jahrh. 83. Kunstdichtung des 14.—16. Jahrhs. 87. Kunstdichtung der Neuzeit 90.

B. Gleichklang 107
Reim 107. Assonanz 120. Alliteration 121. Refrain 122.

C. Vers- und Strophenarten 124
Ältere Zeit 124. Neuzeit 133.

III. ENGLISCHE METRIK . . . . 141—240

A. Geschichte der Heimischen Versarten von KARL LUICK . . . 141
Allgemeines 141.

I. Die Entwickelung des nationalen Reimverses 143
a) Die Anfänge und der Vers Laȝamons 143. b) Der nationale Reimvers 153.

II. Der mittelenglische Stabreimvers 160
a) Der reimfreie Stabreimvers 161. b) Der mit dem Endreim versehene Stabreimvers 168. c) Andere Auffassungen des mittelenglischen Stabreimverses 177.

III. Der neuenglische vierhebige Vers 179

B. Fremde Metra von J. SCHIPPER 181
Allgemeines 181
Versrhythmus 185
Silbenmessung 190
Wortbetonung 199
Die verschiedenen Versarten 204
Der Strophenbau 222
1. Allgemeiner Teil 222. 2. Besonderer Teil: a) Zweiteilige gleichgliedrige Strophen 229. b) Einreimige, unteilbare und zweiteilige ungleichgliedrige Strophen 232. c) Dreiteilige Strophen 236.

ERKLÄRUNG DER ABKÜRZUNGEN.

Aarbøger oder Aarb. = Aarbøger for Nordisk Oldkyndighed og Historie. Kopenhagen 1866 ff.

A. Ball. a. S.[3] = Ancient Ballads and Songs, ed. J. Ritson. 3. Ed. 1877.

Abh. = Abhandlungen.

Abt. = Abteilung.

Acta fenn. = Acta societatis scientiarum fennicae, Helsingfors 1842 ff.

AdB oder ADBiogr. = Allgemeine deutsche Biographie hrsg. durch die historische Commission bei der Münchener Ak. d. Wissenschaften. Leipz. 1875. ff.

AdGr., vgl. Holtzmann.

adän. = altdänisch.

adj. = adjectivum.

adv. = adverbium.

ae. = altenglisch (angelsächsisch).

AfdA = Anzeiger der Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literaturgeschichte.

afranz. = altfranzösisch.

afries. = altfriesisch.

ags. = angelsächsisch.

agutn. = altgutnisch (gotländisch).

ahd. = althochdeutsch.

Ahd. Gl. = Die althochdeutschen Glossen, gesammelt von Steinmeyer und Sievers.

air. = altirisch.

aisl. = altisländisch.

al. = alemannisch.

Ald.Ed. = The Aldine Edition of the British Poets and Poetical Works of Geoffrey Chaucer, ed. R. Morris. New edition.

altd. = altdeutsch.

Altd. Bl. = Altdeutsche Blätter von Haupt und Hoffmann. Leipz. 1835—40.

Altert. = Altertumskunde.

Alv. = Alvíssmál.

AM. = Arne-Magnæanus(-a) (vgl. I, S. 28).

Am. Journ. Philol. = American Journal of Philology.

amd. = altmitteldeutsch.

Amm. = Ammianus Marcellinus.

an. = altnordisch.

andd. = altniederdeutsch.

Andr. = Andreas (ags. Gedicht).

A. N. E. D. = Murray, A new English Dictionary.

Angl. oder Anglia = Anglia, Zeitschrift für englische Philologie, hrsg. von Wülker. Halle 1878 ff.

Annaler=Annaler for nordisk Oldkyndighed (og Historie). Kopenhagen 1836 ff.

Ann. f. Oldk. = dasselbe.

Ant. tidskr. = Antiquarisk Tidskrift udg. af det K. Nordiske Oldskriftselskab. Kopenhagen 1843—64.

Ant. tidskr. f. Sv. = Antiqvarisk Tidskrift för Sverige utg. genom Bror Emil Hildebrand. Stockholm 1864 ff.

Antrop sekt. = Antropologiske sektionens tidskrift. Stockholm 1878 ff.

Anz. f. d. Vorzeit = Anzeiger der Kunde für deutsche Vorzeit (vgl. I, S. 106).

Arch. = Archiv, *für sich* = Archiv für das Studium der neueren Sprachen.

Ark. f. nord. Fil. = Arkiv for Nordisk Filologi. Christiania 1883 ff.

aruss. = altrussisch.

asl. = altslavisch.

aslov. = altslovenisch.

bair. = bairisch.

Bannatyne Ms. = The Bannetyne Manuscript, compiled by George Bannatyne 1568.

BB. *oder*
B. Beitr. = Beiträge zur Kunde der indogermanischen Sprachen, hrsg. von A. Bezzenberger, Gött. 1877 ff.

Beitr., s. PBB.

Ber. = Berichte.

Beow. = Beowulf.

Böddeker = Altenglische Dichtungen des Ms. Harley 2253, hrsg. v. Böddeker 1878.

Brit. P. = The Works of the British Poets from Chaucer to Cowper by Johnson and Chalmers.

Brugmann = Brugmann, Grundriss der vergleichenden Grammatik der indogermanischen Sprachen. Strassb. 1886 ff.

Bsk. = Biskupa Sögur gefnar út af hinu íslenska bókmentafélagí. Kop. 1858. 78.

Cass. Gl. = Casseler Glossen.

Chaucer stud. = ten Brink, Chaucer Studien zur Geschichte seiner Entwicklung und zur Chronologie seiner Schriften I. 1870.

Child. Pop. Ball. = The English and Scottish Popular Ballads, ed. by Child. 1882 ff.

Chra = Christiania.

Chron. Scot. Poet. = Chronicle of Scottish Poetry ed. J. Sibbald 1802.

C. Jur. SG = Corpus juris Sveo-Gotorum antiqui, ed. Schlyter.

CN = Carmina Norrœna ed. Th. Wisén. Lund 1886.

Collier Engl. Dr. Poet.[2] = Collier, The History of English Dramatic Poetry. 2. Ed. 1879.

Corp. Inscr. = Corpus Inscriptionum latinarum.

Cpb = Corpus poeticum boreale ed. by G. Vigfússon and Y. Powel. Oxf. 1883.

DA *oder* DAK = Müllenhoff, Deutsche Altertumskunde.

Danm. gamle Folk. = Danmarks gamle Folkeviser, udg. af. Sv. Grundtvig 1853—83.
DGr.=Deutsche Grammatik.
DHS = Deutsche Heldensagen.
Diemer D. Ged. = Deutsche Gedichte des 11. und 12. Jahrhs. hrsg. von Diemer, Wien 1849.
Diez = Diez, Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen.
DHB = Deutsches Heldenbuch, Berlin 1866—1870.
d. Hist. Tidsskr. = Historisk tidsskrift udg. af den danske historiske forening Kop. 1840 ff.
Dipl. = Diplomatarium.
Diss. = Dissertation.
DM = Die deutschen Mundarten, hrsg. von Frommann.
DWb. = Deutsches Wörterbuch von J. und W. Grimm etc., Berlin 1854 ff.
EEP = Ellis, On Early English Pronunciation.
EETS = Early English Text Society.
EFS = Siebs, Zur Geschichte der englisch-friesischen Sprache, Halle 1889.
engl. = englisch.
Ep. = Epinaler Glossen.
Erl. Beitr. = Erlanger Beiträge zur englischen Philologie 1889 ff.
EScotTS = Early Scottish Text Society.
EStud. = Englische Studien, hrsg. von E. Kölbing. Heilbronn-Leipzig 1877 ff.
EtWb = Etymologisches Wörterbuch.
Eyrb. = Eyrbyggjasaga.
Fáfm. = Fáfnismál.
FAS=Fornaldar sögur Nordrlanda, útgefnar af Rafn. Kop. 1829—30.
Finl. nat. o. folk. = Bidrag till kännedom af Finlands natur ock folk utg. af Finska vetenskaps-societeten. Helsingfors 1858 ff.
Finsk tidskr. = Finsk tidskrift, Helsingfors.
Firm. oder Firmenich = Germaniens Völkerstimmen, hrsg. von Firmenich. Berlin.
Flbk. = Flateyjarbók, vgl. Ftb.
FMS = Fornmanna Sögur, Kop. 1825—37.
Forns., s. Fs.
Forsch. = Forschungen.
frz. = französisch.
Fs. = Fornsögur hrsg. von Vigfússon u. Möbius. Leipz. 1860.
FSS = Fornsögur Sudrlanda utg. af Cederschiöld. Lund 1877—9.
Ftb = Flateyjarbók, hrsg. v. Vigfússon u. Unger. Christiania 1860—68.
GdDL = Geschichte der deutschen Literatur.
GDS = J. Grimm, Geschichte der deutschen Sprache.[2] 1853.
germ. = germanisch.
Germ. = Germania, Vierteljahrsschrift für deutsche Altertumskunde, hrsg. v. Pfeiffer etc., Stuttgart — Wien 1856 ff.
Germ. Abh.=Germanistische Abhandlungen, hrsg. v. K. Weinhold u. F. Vogt.
Germ.Stud.=Germanistische Studien hrsg. v. Bartsch. Wien 1872. 5.
Ges. = Gesellschaft.
ges. = gesammelt.
Gesch. = Geschichte.
Geschbl.=Geschichtsblätter.
Gl. = Glossen, *speziell* = Die althochdeutschen Glossen, gesammelt von Steinmeyer und Sievers. Berl. 1879 ff.
Goedeke = Goedeke, Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung, Hannover—Dresden 1859 bis 1881. [2]Dresden 1884 ff.
got. = gotisch.
Gött. gel. A. = Göttinger gelehrte Anzeigen.
gr. = griechisch.
Graff = Graff, Althochdeutscher Sprachschatz. Berlin 1834—42.
Grág. = Grágás.
Gram. = Grammatik.
Grdf. = Grundform.
Grein B. = Grein, Bibliothek der angelsächsischen Poesie 1857—63.
griech. = griechisch.
Grim. = Grimnismál.
Grundtvig, Utsigt = G., Utsigt over den nordiske Oldtids heroiske Digtning. Kop. 1867.
Guđrkv. = Gudrúnarkviđa.
Gulb. = Gulaþingsbók.
Hagen Germ. = Germania, hrsg. von F. H. v. d. Hagen. Berlin 1836—53.
HartstorneAMTale=Ancient Metrical Tales ed. Hartstorne 1829.
Háv. = Hávnmál.
Hazlitt, Rem. = Remains of the Early Popular Poetry of England ed. Hazlitt. 1864.
HB = Heldenbuch.
hd. = hochdeutsch.
Hds. = W. Grimm, Die deutsche Heldensage [2]Berl. 1867.
Heimskr. = Heimskringla.
Hel. = Heliand.
Helg. Hj. = Helgakviđa Hjǫrvarđsonar.
Helg. Hb. = Helgakviđa Hundingsbana.
Herrigs Archiv = Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen, hrsg. von Herrig. Braunschweig 1846 ff.
HH = Helgakviđa Hundingsbana.
Hkr. = Heimskringla.
Hms.=Heilagra manna sögur udg. af Unger. Christiania 1877.
Hmskr. = Heimskringla.
HoES = Sweet, History of English Sounds. [2]Oxford 1888.
Holtzmann AdGr = Altdeutsche Grammatik von Ad. Holtzmann. Leipzig 1870. 75.
hrsg. = herausgegeben.
Hs. = Handschrift.
Hss. = Handschriften.
Hyndl. = Hyndluljóđ.
HZ., s. ZfdA.
IF = Indogermanische Forschungen, hrsg. v. Streitberg.
indog. = indogermanisch.
ir. = irisch.
IS = Islendinga sögur. Kop. 1843—47.
isl. = isländisch.
Islenzk. Fornkv. = Islenzk Fornkvæđi, veđ Grundvig og Sigurđsson. Kop. 1854.
Isl. S., s. IS.
KBeitr. = Beiträge zur vergleichenden Sprachforschung, hrsg. v. Kuhn und Schleicher. Berlin 1858-76.
Kbh. = Kjøbenhavn (Kopenhagen).
kelt. = keltisch.
kent. = kentisch.
KHM = Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm.
KLg = Koegel, Geschichte der deutschen Literatur, Strassburg 1894. 7.

Kl. Schr. = Kleine Schriften.
Koberstein = Kobersteins Geschichte der deutschen Nationallitteratur. Fünfte Aufl. von Bartsch. Leipz. 1872—73.
Koberstein[6] = Sechste Aufl. 1884.
Kock Fsv ljudl = A. Kock, Studier i fornsvensk ljudlära. Lund 1882—6.
Krit. Vjschr. = Kritische Vierteljahrsschrift für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft.
KZs = Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung, hrsg. von Ad. Kuhn etc. Berlin 1852 ff.
L. = Lex.
Lachm. Schr. = Lachmann, Kleinere Schriften zur deutschen Philologie.
Laing, Sel. Rem.[2] = Select Remains of the Ancient Popular and Romance Poetry of Scotland ed. by Laing. 2 Ed. 1885.
lat. = lateinisch.
Laxd. = Laxdœlasaga.
LB = Lesebuch.
lett. = lettisch.
Lexer = Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Lexer Leipz. 1869—78.
Lex. poet. = Egilsson, Lexicon poeticum antiquae linguae septentrionalis.
LG = Literaturgeschichte.
lit. = litauisch.
Lit. = Literatur.
Lit. Centralbl. = Literarisches Centralblatt herausg. von Zarncke.
Literaturbl. = Literaturblatt für germanische und romanische Philologie hrsg. von Behaghel und Neumann. Heilbronn—Leipzig 1880 ff.
Lit. Ver. = Publicationen des literarischen Vereins in Stuttgart.
Lok(a)s. = Lokasenna.
L. Sal. = Lex Salica.
LL = Leges.
MA = Mittelalter.
MF. = Minnesangs Frühling hrsg. von Lachmann und Haupt.
Mahlow AEO = Mahlow, Die langen Vokale A E O in den indogerm. Sprachen. Berl. 1879.
Maurer Altn. = K. Maurer, über die Ausdrücke: altnordische, altnorwegische und isländische Sprache (Abh. d bayr. Akad. d. Wiss. I. Cl., XI. Bd. II. Abt. S. 457—706) München 1867.
me. = mittelenglisch.
MG. s. Mon. Germ.
mhd. = mittelhochdeutsch.
Mhd. Wb. = Mittelhochdeutsches Wörterbuch von Müller u. Zarncke. Leipz. 1854—61.
mlat. = mittellateinisch.
mnd. = mittelniederdeutsch.
mnl. — mittelniederländisch.
Mod. Lang. Not. = Modern Language Notes.
Mon. Germ. = Monumenta Germaniae historica.
MS = Sammlung von Minnesingern aus dem schwäbischen Zeitpunkte (hrsg. v. Bodmer) Zürich 1758. 9.
Ms. = Manuscript.
MSD = Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem VIII.—XII. Jahrhundert, hrsg. v. Müllenhoff und Scherer. Zweite Aufl. 1873. [3]1892.
MSH = Minnesinger hrsg. von F. H. v. d. Hagen. Leipz. 1838.
MU = Morphologische Untersuchungen auf dem Gebiete der indogermanischen Sprachen von Osthoff und Brugmann. Leipzig 1878 ff.
Myth. = J. Grimm, Deutsche Mythologie. Vierte Ausg., besorgt von E. H. Meyer. Berl. 1875—8.
n. = neutrum.
NArkiv, s. Ark. f. nord. Fil.
nd. = niederdeutsch.
ndl. = niederländisch.
ne. = neuenglisch.
Ned. = Nederlandsch.
NEDict. = Murray, A new English Dictionary.
NenZ = Noord en Zuid, Culemborg 1876 ff.
NF = neue Folge.
nhd. = neuhochdeutsch.
nHist. tidsskr. = Historisk tidsskrift udg. af norske historiske forening. Kristiania 1871 ff.
nl. = niederländisch.
nnd. = neuniederdeutsch.
nnl. = neuniederländisch.
NO — Nordiske Oldskrifter udg. af det nordiske Literatur-Samfund. Kop. 1847 ff.
Nord. tidskr. = Nordisk tidskrift för vetenskap, konst och industri.
Norg. g. L. = Norges gamle Love udg. vel Keyser og Munch. Christiania 1846 bis 49.
Norv. = Norvegia. Tidskrift for det norske folks maal og minder. udg. ved. J. Storm og M. Moe. Kristiania 1884.
NSkr. = Norrøne Skrifter af sagnhistorisk Indhold udg. af G. Bugge.
NT = Neues Testament.
NTidskr., s. Nord. tidskr.
NVid. Selsk. = Det kongel. norske videnskabers. selskabs skrifter. Throndhjem 1879 ff.
Ný Fél = Ný Félagsrit, gefin út af nokkrum Islendingum. Kop. 1841 ff.
OET = The Oldest English Texts ed. by Sweet. Lond. 1885.
on. = ostnordisch.
Opp. = Opera.
ostfrs. = ostfriesisch.
ostgerm. = ostgermanisch.
Osthoff Perf. = Osthoff, Zur Geschichte des Perfects im Indogermanischen. Strassb. 1884.
PBB = Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache u. Literatur hrsg. von Paul und Braune.
Percy Fol. Ms. = Bishop Percy's Folio Manuscript ed. by Hales and Furnivall. 1867.
Phil. hist. Samf. = Kort udsigt over det philologisk-historiske samfunds virksomhed. 1883 ff.
prät. = präteritum.
Princ. = Paul, Principien der Sprachwissenschaft. Zweite Aufl. Halle 1886.
Progr. = Programm.
QF = Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der germanischen Völker, hrsg. von ten Brink u. Scherer etc. Strassburg 1874 ff.
RA = J. Grimm, Deutsche Rechtsaltertümer.
RBS = Rerum Britannicarum Medii Aevi Scriptores.
RCelt. = Revue Celtique.
Rds. = Riddara Sögur hrsg. von Kölbing. Strassb. 1872.
Rel. Ant. = Reliquiae antiquae. Scraps from Ancient Manuscripts, ed. by Wright and Halliwell 1845.

RG = Rechtsgeschichte.
Robson 3 MRom = Three Early English Metrical Romances ed. by Robson. Camden Society 1842.
SB = Sitzungsberichte.
Schmidt Vok. = J. Schmidt, Zur Geschichte des indogermanischen Vokalismus. Weimar 1871. 5.
Schmidt Pluralb. = Joh. Schmidt, Die Pluralbildungen der indogermanischen Neutra. Weimar 1890.
Schr. = Schriften.
SE = Snorra-Edda.
Sigk = Sigurđarkviđa.
skr. = sanskrit.
Shaksp. JB = Jahrbuch der deutschenShakespeare-Gesellschaft.
Sharp, Dissert. = Th. Sharp, A Dissertation on the Pageants or Dramatic Mysteries anciently performed at Coventry. 1825.
Skt. = Skáldatal.
SnE = Snorra Edda.
SS = Scriptores.
Ssp. = Sachsenspiegel.
st. = stark.
Stammbildgsl. = Kluge, Nominale Stammbildungslehre der altgermanischen Dialecte. Halle 1886.
Sthlm. = Stockholm.
Streifz. = Einenkel, Streifzüge durch die mittelenglischeSyntax. Münster 1887.
Stud. = Studien.
Sturl. = Sturlungasaga hrsg. von Vigfússon. Oxf. 1878.
Sv. landsm. = Nyare bidrag til kännedom om de Svenska landsmålen ock Svenskt folklif utg. af J. A. Lundell. Stockholm 1878 ff.
sw. = schwach.
Swsp. = Schwabenspiegel.
Taalgids = De Taalgids. Utrecht 1859—67.
Taalk Bijdr. = Taalkundige Bijdragen. Haarlem 1877 — 79.
Techmer Zs. = Internationale Zeitschrift für allgemeine Sprachwissenschaft hrsg. von F. Techmer. Leipz. 1884 ff.
ten Br. Chaucers Spr. = ten Brink, Chaucers Sprache u. Verskunst.
TenLtbode = De Taal en Letterbode (Red. Verwijs en Cosijn) Haarlem 1870—76.
Tidskr. f. Filol. = Nordisk Tidskrift for Filologi og Pædagogik.
Tijdschrift = Tijdschrift voor Ned. Taal- en Letterkunde. Leiden 1881 ff.
Tobler, Beitr. = A. Tobler, Vermischte Beiträge zur Grammatik des Französischen 1877 ff.
Uhland Schr. = Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage. Stuttg. 1865—73.
Unters. = Untersuchungen.
Urkb. = Urkundenbuch.
Uss. = Untersuchungen.
Vafrm. oder Vafþr. = Vafþrúđnismál.
verb. = verbum.
Vgtakv. = Vegtamskviđa.
Vlsp. = Vǫluspá.
VS = Vǫlsunga Saga.
Vsp. = Vǫluspá.
Wack. Schr. = W. Wackernagel, Kleinere Schriften. Leipz. 1872—4.
Ward, Catal. = Ward, Catalogue of Romances in the Department of Manuscripts in the British Museum I. 1883.
Weber, M. Rom. = Metrical Romances of the 13. 14. and 15. Centuries, published by H. Weber 1810.
westfrs. = westfriesisch.
westgerm. = westgermanisch.
W. Grimm Schr. = W. Grimm, Kleinere Schriften. Berl. 1881 ff.
Wids. = Wídsiđ (ags. Gedicht).
wn. = westnordisch.
Wright, Pol. S. = The Political Songs of England from the Reign of John to that of Edward II, ed. by Th. Wright. Camden Soc. 1839.
Wright PPS = Political Poems and Songs related to English History, composed during the Period from the Accession of Edward III to that of Richard III, ed. by Th. Wright. BBS. 1859.
Wright S. a. Car. = Songs and Carols from a Manuscript in the British Museum, ed. by Th. Wright. 1856.
Wtb. = Wörterbuch.
Wz. = Wurzel.
Yng. = Ynglingasaga.
York Pl. = The Plays performed by the Crafts, or Mysteries of York on the Day of Corpus Christi, ed. by Lucy Toulmin Smith. 1885.
ZE = Müllenhoff, Zeugnisse und Excurse zur deutschen Heldensage (ZfdA 12, 253).
ZfdA = Zeitschrift für deutsches Altertum (und deutsche Literaturgeschichte).
ZfdMth. = Zeitschrift für deutsche Mythologie.
ZfdPh. = Zeitschrift für deutsche Philologie hrsg. von Zacher etc.
Zfd. öst. Gymn. = Zeitschrift für die östreichischen Gymnasien.
Z. f. vgl. Spr. = Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung.
ZGDS = W. Scherer, Zur Geschichte der deutschen Sprache.
Zs. f. d. ö. G. = Zeitschrift für die östreichischen Gymnasien.
Zs. f. Gymn. = Zeitschrift für das Gymnasialwesen.
ZZ, s. ZfdPh.
Þrymsk. = Þrymskviđa.
Þs = Þiđreks saga.

VII. ABSCHNITT.

METRIK.

1. ALTGERMANISCHE METRIK

VON

EDUARD SIEVERS,

IN DER ZWEITEN AUFLAGE DURCHGESEHEN

VON

FRIEDRICH KAUFFMANN UND HUGO GERING. [1]

A. ALLGEMEINES.

E. Meumann, *Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus.* Wundt's Philosoph. Studien 10, 1 ff. (1894). — K. Bücher, *Arbeit und Rhythmus.* 3. Aufl. Leipzig 1902. — R. Westphal, *Allgemeine Metrik der indogermanischen und semitischen Völker.* Berlin 1893; dazu F. Saran, Indog. Forsch. 5, 19 ff; Beitr. 24, 39 f. — E. Sievers, *Metrische Studien I. Studien zur hebräischen Metrik.* Abhandl. d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1901. — H. Usener, *Altgriechischer Versbau. Ein Versuch vergleichender Metrik.* Bonn 1887. — F. Saran, *Romanische Metrik.* Halle 1904.

E. Sievers, *Zur Rhythmik des germanischen Alliterationsverses.* Beitr. 10, 209 (1885). 12, 454. 13, 121. — A. Heusler, *Über germanischen Versbau.* Berlin 1894 (Schriften zur germanischen Philologie hrsg. von M. Roediger, 7. Heft); vgl. Literaturblatt 1890, 92 ff. — F. Kögel, *Geschichte der deutschen Literatur I.* Strassburg 1894 nebst Ergänzungsheft 1895. — J. Lawrence, *Chapters on alliterative verse.* London 1893. — F. Kauffmann, *Deutsche Metrik.* Marburg 1897.

H. Möller, *Zur althochdeutschen Alliterationspoesie.* Kiel und Leipzig 1888. — A. Heusler, *Zur Geschichte der altdeutschen Verskunst.* Breslau 1891; vgl. Zeitschr. f. d. Alt. 46, 189 ff. — H. Hirt, *Untersuchungen zur westgermanischen Verskunst.* Leipz. 1889; dazu Germania 36, 139. 279. Zeitschr. f. d. Alt. 38, 304. — K. Fuhr, *Die Metrik des westgermanischen Alliterationsverses.* Marburg 1892. — J. Franck, *Beiträge zur Rhythmik des Alliterationsverses.* Zeitschr. f. d. Alt. 38, 225. — B. ten Brink, *Altenglische Literatur* in diesem Grundriss (1. Aufl.) 2, 515. — M. Kaluza, *Studien zum germanischen Alliterationsvers.* Berlin 1894; vgl. Festschrift für O. Schade (1896) S. 101 ff. —

Insgesamt ist zu vergleichen F. Saran über «Metrik» in «Ergebnisse und Fortschritte der germanistischen Wissenschaft» Leipz. 1902 s. 158 ff.

[1] Von Gering ist die altnordische Metrik, von Kauffmann das Übrige besorgt. — Bezüglich eingehenderer Begründung des im Folgenden Vorgetragenen und weiterer Details ist zu verweisen auf Sievers' ausführlichere *Altgermanische Metrik* (Halle 1893), welche die Grundlage für die hier gebotene kürzere Darstellung bildet.

§ 1. Als gemeinsam germanischer Vers gilt unbestritten die reimlose Alliterationszeile oder der Alliterationsvers (AV.), welcher nur mehr gelegentlich durch gleichzeitig auftretenden Reim einen besonderen Schmuck empfängt. Der als besondere Kunstform auftretende Reimvers (RV.) ist von der folgenden Betrachtung ausgeschlossen, ausser beim Nordischen, dessen spezielle Entwicklung eine Trennung von AV. und RV. untunlich macht.

Gedichte in alliterierenden Versen besitzen wir in reichlicher Menge in der altnordischen und angelsächsischen Literatur; für das Altniederdeutsche sind Heliand und Genesis die einzigen, aber doch an Umfang immer noch beträchtlichen Denkmale; das Althochdeutsche besitzt nur kurze Bruchstücke. Von den übrigen altgermanischen Stämmen sind hierhergehörige Quellen nicht erhalten.

Die Grundlagen des Verses sind offenbar in allen Quellen dieselben, im einzelnen aber macht sich eine beträchtliche Verschiedenheit bemerkbar, namentlich mit Bezug auf die Versfüllung, d. h. den durchschnittlichen Umfang der einzelnen Zeilen (ihre Silbenzahl). Am knappsten sind die altnordischen Verse gebaut: bei ihnen herrscht geradezu die Viersilbigkeit vor. Ihnen stehen die angelsächsischen Verse ziemlich nahe. Die bloss viersilbigen Verse sind zwar auch sehr zahlreich, aber sie überwiegen doch nicht so wie im Altnordischen. Ganz anders bei den deutschen Versen. Hier sind bloss viersilbige Verse die Ausnahme, längere die Regel, und namentlich im Heliand schwellen die Zeilen oft bis zu ungefüger Länge an. Man kann daher die erhaltenen altgermanischen Verse in zwei Gruppen, eine altnordisch-angelsächsische und eine deutsche zerlegen, deren wesentlichster Unterschied durch die Charakteristika der Versfüllung (der Knappheit einerseits, der Steigerung andererseits) bedingt wird.

Weder für die eine noch für die andere Form lässt sich von vorn herein behaupten, dass sie ursprünglicher sein müsse, als die andere. Durch die vergleichend geschichtliche Untersuchung lässt sich jedoch wahrscheinlich machen, dass der urgermanische AV. etwa die Mitte gehalten hat zwischen jenen beiden Gruppen (vgl. § 17).

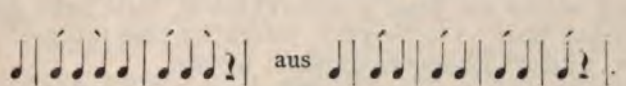
§ 2. Die verschiedenen metrischen Theorien über den Bau des AV. Die Einzelformen des AV. zeigen so wechselnde Gestalten, dass man bisher noch nicht zu einer allseitig anerkannten Auffassung seines Baues gekommen ist. Vielmehr sind im Laufe der Zeit eine Reihe verschiedener Theorien aufgestellt worden, deren jede wohl noch in grösserem oder geringerem Grade ihre Anhänger hat.

1. Lachmanns Vierhebungstheorie[1] ist die erste wissenschaftlich begründete Theorie über den Bau des AV. Sie war zunächst nur für die Verse des ahd. Hildebrandsliedes aufgestellt. Nur für dieses nahm L. rhythmisch bestimmte Verse zu vier Hebungen an, während er den ags., alts. und altn. Versen eine freiere Form zuerkannte, welche sich mit der Markierung bloss zweier Hebungen begnügte. Später dehnte er die Vierhebungstheorie auch auf das ahd. Muspilli aus (ZfdA. 11, 381). Den so statuierten Dualismus haben dann Lachmanns nächste Nachfolger mehr und mehr in der Weise wieder aufgehoben, dass sie die Vierhebungstheorie allmählich auf alle alliterierenden ahd. Denkmäler, dann mit grösseren oder geringeren Modifikationen auch auf die übrigen

---

[1] Lachmann, *Über ahd. Betonung und Verskunst*, Schr. 1, 358 ff. *Über das Hildebrandslied*, Schr. 1, 407 ff.

Quellen erstreckten. Wesentlich im Lachmannschen Sinne halten sich die Ausführungen von K. Müllenhoff (ZfdA. 11, 387 ff.; *De carm. Wessofontano*, Berol. 1861), K. Bartsch (Germ. 3, 7 ff.), M. Heyne (Heliand VIII. Beowulf 82 ff.), M. Kaluza. Stärkere Abweichungen bieten bereits H. Schubert (*De Anglosaxonum arte metrica,* Berol. 1871; *Caput unum de Saxon. Ev. Harmoniae iis versibus qui viris doctis breviores quam licet visi sunt,* Nakel 1874), welcher wie z. T. vor ihm Bartsch (a. a. O.) und nach ihm H. Hirt eine starke Mischung drei- und vierhebiger Verse annimmt, und E. Jessen (*Grundzüge der altgerm. Metrik,* ZfdPh. 2, 114 ff.), welcher namentlich mit der Annahme 'nicht verwirklichter Hebungen' operiert. Auf Jessens Bahn ist A. Amelung (ZfdPh. 3, 280 ff.) weiter gegangen, indem er versucht, speziell die Verse des Heliand in ein bestimmtes Taktschema zu bringen; charakteristisch ist dabei die Annahme, dass eine hochtonige dehnbare Silbe in Versen wie *lí̀k gidrúsinòt, hélàgna gé̀st* als Träger zweier aufeinander folgender Hebungen gelten, resp. dass beim Vortrag eine Zerdehnung wie *lí-ìk, gé-èst* eintreten könne (andere, zum Teil für die Theorie sehr fördersame Aufstellungen Amelungs sind hier nicht näher zu erörtern). An Amelung wieder schliesst sich neuerdings H. Möller, der seinerseits in A. Heusler einen gläubigen Anhänger gefunden hat. Bei Möller ist die Vierhebungstheorie Lachmanns umgewandelt zu einer Zweitaktstheorie. Aus einem ursp. aus vier einfachen $^2/_4$-Takten bestehenden Grundvers soll sich ein Vers aus zwei zusammengesetzten $^4/_4$-Takten entwickelt haben, also z. B.:



Da nun der zusammengesetzte $^4/_4$-Takt zwei Hebungen hat, eine stärkere auf dem ersten, eine schwächere auf dem dritten Viertel, so läuft auch Möllers Auffassung schliesslich wieder auf die Vierhebungstheorie hinaus, nur dass er die bei Lachmanns Terminologie nicht berücksichtigten Quantitätsverhältnisse ausdrücklich hervorhebt und wie Amelung gelegentliche Zusammenziehung eines $^4/_4$-Taktes in eine Silbe statuiert.

2. Schmeller's Theorie. Wie Lachmann die Verse des Altn., Ags. und Alts. als zweihebig betrachtete, so auch J. A. Schmeller (*Ueber den Versbau in der all. Poesie, bes. der Altsachsen,* Abh. der philos.-philol. Cl. der Bayer. Ak. d. Wiss. 4, 1 [1844], 207 ff.). Ihm ist eigen die Betonung des Satzes, dass im Germanischen das logische auf der Bedeutung fussende Prinzip der Silbenwucht oder Silbenstärke über das sinnlichere der Silbenlänge, das sich nur wenig mehr geltend zu machen vermochte, und sogar über die Silbenzahl die Oberhand gewonnen habe. Bei Schmeller finden wir also zuerst die Erkenntnis des starken rhetorischen Elementes im altgerm. Versbau, das nur bei rezitierendem Vortrag, nicht beim Gesange, sich zu deutlichem Ausdruck bringen lässt. Insofern ist also Schmeller als der erste Begründer der Hypothese zu betrachten, dass der altgerm. AV. als Sprechvers, nicht als Gesangsvers zu verstehen sei. An Detailbestimmungen hat übrigens Schmeller im wesentlichen nur einige Angaben über die Bildung der Cadenz beigefügt: der Schluss des zweiten Halbverses, von der ersten Hebung an, muss nach ihm zwei Tonhebungen enthalten und mindestens die Form ⏗×× haben.

3. Wackernagel's Zweihebungstheorie. In schroffem Gegensatz zu Lachmann nahm W. Wackernagel (Literaturgesch. [1]45 f. 46, Anm. 4 = [2]57 f.) zwei Hebungen für alle altgerm. Dichtung an. Jeder Vers

enthält nach W. unter einer freigegebenen Anzahl unbetonter oder nur schwachbetonter Silben je zwei, denen ihr grammatischer Wert und zugleich der Zusammenhang der Rede einen stärkeren Akzent verleiht (ähnl. M. Rieger, Germ. 9, 295 ff.). Diese Theorie wurde weitergebildet von F. Vetter (*Zum Muspilli und zur germ. Alliterationspoesie*, Wien 1872) und K. Hildebrand (*Ueber die Versteilung in den Eddaliedern*, ZfdPh., Erg.-Band 74 ff.), und erfuhr schliesslich eine umfassende und nach den meisten Seiten hin abschliessende Darstellung durch M. Rieger (*Die alt- und ags. Verskunst*, Halle 1876 = ZfdPh. 7, 1 ff.). Weitere Einzelheiten sind behandelt von C. R. Horn (PBB. 5, 164 ff.), E. Sievers (ZfdA. 19, 43 ff.), J. Ries (QF. 41, 112 ff.). Von grösster Wichtigkeit sind Riegers Darlegungen über das Verhältnis des Versbaues zum Satzakzent.

4. Die Typentheorie von E. Sievers (PBB. 10, 209 ff. 451 ff. 12, 454 ff. 13, 121 ff. *Proben einer metr. Herstellung der Eddalieder*, Tüb. 1885)[1] führte zunächst im Anschluss an Riegers Untersuchungen die Mannigfaltigkeit der Einzelformen des AV. durch statistische Klassifikation der vorkommenden natürlichen Betonungsschemata auf eine kleine Anzahl rhythmischer Grundformen oder Typen zurück. Diese Typen sind so beschaffen, dass man sie in der bunten Mischung, in der sie im AV. auftreten, unmöglich als Glieder einer glatten, in gleichem Rhythmus fortlaufenden Taktreihe auffassen kann. So brachte die statistische Einzeluntersuchung das Resultat, dass das Grundprinzip des Baues des AV., wie er in historischer Zeit vorliegt, das eines freien Rhythmuswechsels sei, der sich wieder nur beim gesprochenen, nicht beim gesungenen Verse verstehen lässt. Ein Versuch, diesen Rhythmuswechsel historisch zu erklären, wird im Folgenden gemacht werden.

5. Die Unhaltbarkeit der alten Vierhebungstheorie Lachmanns ist durch Vetter und Rieger aufs schlagendste dargetan worden. Aber auch die neueren Modifikationen derselben durch Möller-Heusler, Hirt, Kaluza u. a. können keinen Anspruch auf Glaubwürdigkeit machen, da sie auf ungenügender Induktion beruhen, d. h. eine Menge für die theoretische Beurteilung des Versbaues wesentliche statistisch nachgewiesene Tatsachen ignorieren, um die Verse in ein dogmatisch angenommenes einheitliches Schema pressen zu können. Im Folgenden können daher nur die Ergebnisse zur Darstellung gebracht werden, welche aus einer konsequenten Weiterbildung der Zweihebungs- resp. Typentheorie geflossen sind.

§ 3. Form und Vortrag der all. Dichtungen im Allgemeinen. 1. Die gesamte Dichtung der Skandinavier ist strophisch gegliedert, den Westgermanen ist dagegen der Gebrauch von Strophen so gut wie fremd, wenn wir nach dem allein Erhaltenen schliessen dürfen. Ansätze zur Strophenbildung finden sich höchstens auf dem Gebiet der Gnomik, und vielleicht in der gelehrt kirchlichen Dichtung in Anlehnung an fremde Vorbilder. Das Epos aber, das alle andern Dichtungsarten an Umfang und Bedeutung überragt, ist ausschliesslich stichisch gebaut. Versuche, aus stichischen Epen strophische Grundlagen herauszuschälen, sind zwar gemacht worden[2], aber gescheitert. Eine derartige Ausscheidung ist überhaupt nur durch Anwendung subjektivster Willkür und Nichtachtung der augenfälligsten Stileigenheiten des westgerm. Epos zu erreichen.

---

[1] Goebel glaubte die Typentheorie an Lachmann anknüpfen zu können (Anglia 19, 499).

[2] W. Müller, ZfdA. 3, 447 und H. Möller, *Zur ahd. All.-Poesie* für Hildebrandslied und Muspilli, und H. Möller, *Das ae. Volksepos in der urspr. stroph. Form*, Kiel 1883 auch für den ags. Wídsíð und Béowulf.

2. Aus dieser Sachlage kann nicht, wie oft geschehen ist, geschlossen werden, die gesamte germ. Dichtung vor der Stammtrennung müsse strophisch gewesen und in unserem Sinne gesungen worden sein. Allerdings darf man für die alten wohlbezeugten Chorlieder ohne weiteres strophische Form und Gesangsvortrag zugeben, aber es ist zugleich sehr wahrscheinlich, dass mit dem Aufkommen des für den Einzelvortrag bestimmten Epos die stichische Form und der für diese charakteristische Stil sich entwickelte, und dies kann sehr wohl bereits in sehr alter Zeit geschehen sein. Für diese Zeit ist demnach ein Nebeneinander von rhythmisch gebundener und prosaischer[1], von strophischer und stichischer, und parallel damit ein Nebeneinander von gesungener und rezitierter Dichtung anzusetzen. In einer vorwiegend der epischen Dichtung zugewandten Zeit haben dann die Westgermanen die episch-stichische Form und damit die Rezitation im Gegensatz zum Gesang bis zu solcher Ausschliesslichkeit kultiviert, dass die Literatur nur Erzeugnisse in dieser Form aufzuweisen hat. Umgekehrt ist im Norden die strophische Form verallgemeinert worden; aber auch hier hat schliesslich der Sprechvortrag die Oberhand gewonnen. Ein Nachklang aus älterer Zeit und Gewohnheit liegt vermutlich in dem Umstand, dass die älteren volksmässigeren Gedichte des Nordens noch nicht die Gleichstrophigkeit aufweisen, welche für die Kunstdichtung oberstes Prinzip ist. Sie sind oft mehr tiradenmässig gegliedert und nähern sich dadurch noch mehr der stichischen Dichtungsform.

3. Gegen die hier vorgetragene Ansicht, dass infolge des Aufblühens der epischen Dichtung der Gesang gegen die Rezitation zurückgetreten sei, pflegt, abgesehen von dem nichtssagenden Einwand, alle 'alte' Poesie müsse gesungen gewesen sein, angeführt zu werden[2], dass die Römer und Griechen, wo sie auf germ. Lieder zu sprechen kommen, Ausdrücke wie *carmen, cantus, modulatio, canere, cantare, psallere* oder ᾆσμα, ᾄδειν gebrauchen. Diese Ausdrücke beziehen sich einerseits zum Teil noch auf jene alten Chorlieder, für welche der Gesangsvortrag ohne weiteres zuzugeben ist, andernteils sind sie nicht streng beweisend, da sie ebensogut auf ein freieres rhythmisches Rezitativ wie auf einen Gesang nach fester Melodie bezogen werden können. Sie beweisen um so weniger, als die germ. Wörter für *singen* und *sagen* derart durcheinander gehen, dass man deutlich erkennt, dass die Begriffe 'Gesang' und 'feierliche, gehobene Rede' nicht mehr scharf geschieden waren: das war aber doch wieder nur möglich, wenn auch 'Lieder', d. h. 'Gedichte' feierlich 'gesagt', also rezitiert wurden[3]. Merkwürdig ist, dass gerade für den Vortrag der strophischen Dichtung des Nordens ausschliesslich das Wort *kveða* 'rezitieren' (Vigfússon 361 a) verwendet wird. Nur die Gedichte im sog. *ljóþaháttr* scheinen allenfalls länger gesungen worden zu sein (vgl. § 46).

4. Ein positives Zeugnis gegen das Bestehen fester Melodien und damit gegen die Herrschaft des eigentlichen Gesangsvortrages mindestens in der westgerm. Dichtung bietet das eigentümliche Verhältnis von Vers- und Satzgliederung, insofern die Satzgliederung der Gliederung nach rhythmisch-musikalischen Perioden nicht parallel geht, sondern sie gerade prinzipiell zu kreuzen pflegt (vgl. § 22). Selbst im Nordischen sind Belege für diese Kreuzung vorhanden.

---

[1] H. Oldenberg, *Die Literatur des alten Indien*, s. 44 ff. K. Burdach in den Sitzungsber. d. Berl. Akad. 1904 S. 861. 898.

[2] Vgl. namentlich H. Möller, *Zur ahd. All.-Poesie*, bes. 146 ff.

[3] E. Schröder, *Über das spell* ZfdA. 37, 241 ff.

5. Ausserdem ist die Entwicklung des eigentümlichen Fünftypensystems überhaupt kaum anders erklärbar, als durch die Annahme eines Übergangs vom Gesang zum Sprechvortrag (vgl. § 17). Wir betrachten daher die altgermanischen Verse, welche uns in der Literatur vorliegen, tatsächlich als Sprechverse, soweit nicht etwa besondere Gründe im Einzelfall für die Annahme des Gesangsvortrags sprechen, und lehnen demnach die Versuche von Möller, Heusler u. a. dem gesamtem AV. eine bestimmte Taktart und glatte, gleichmässige Taktreihen aufzuzwingen, a limine ab.

6. Damit ist dem AV. keineswegs der Charakter eines rhythmischen Gebildes abgesprochen; es wird nur behauptet, dass der AV. den Gesetzen des Sprechverses (irrationaler Rhythmus) folge, welche wesentlich andere sind als die des Gesangsverses, und dass er nicht einen gleichförmigen Rhythmus zeige, sondern auf dem in den fünf Typen zu Tage tretenden Prinzip des freien Rhythmenwechsels beruhe. Alles dies aber gilt nur für den überlieferten AV. historischer Zeit: der Urvers, welcher nach Sievers dem AV. zu Grunde liegt, war auch nach seiner Auffassung ein taktmässig gegliederter Gesangsvers: aus ihm sollen sich die fünf Typen im Gefolge des Übergangs vom Gesang zur Rezitation entwickelt haben (s. § 17).

§ 4. Versarten. 1. In der Regel sind in der alliterierenden Dichtung zwei sog. Kurzzeilen oder Halbzeilen durch die Alliteration zu einem Verspaar, der sog. Langzeile gebunden; nur ausnahmsweise erscheinen im Westgerm., häufiger und regelmässig im nord. *Ljóþaháttr* (§ 40 ff.) unpaarige Zeilen ohne Cäsur, die nur in sich alliterieren und die man als Vollzeilen bezeichnen kann.

2. Die beiden Halbzeilen einer Langzeile (I und II) sind nicht immer gleich gebaut: gewisse Formen sind auf die eine oder andere Halbzeile beschränkt oder doch in der einen beliebter als in der andern; vgl. E. Sokoll, *Zur Technik des Alliterationsverses* in den „Beiträgen zur neueren Philologie, J. Schipper dargebracht", Wien 1902, s. 351 ff.

3. Was den Umfang der einzelnen Verse anlangt, so besitzt das Westgerm. im allgemeinen nur zwei Versarten, den kürzeren (zweihebigen) Normalvers und den längeren (dreihebigen) Schwellvers. Beide treten z. T. zwar in modifizierter Form, auch im Nordischen auf; der westgerm. Normalvers findet seine Entsprechung in dem volkstümlichen Vers des sog. *Fornyrþislag* (§ 32 ff.), der Schwellvers in gewissen Formen des *Ljóþaháttr* (§ 40 ff., 65). Die übrigen Versformen des Nordischen, speziell der skaldischen Kunstdichtung, beruhen auf sekundärer Entwicklung.

4. Von diesen Versarten ist der 'Normalvers' die verbreitetste. Die Eigentümlichkeiten seines Baues begegnen überdies auch wieder in den längeren Versen. Es empfiehlt sich daher, zunächst diesen Vers gesondert zu betrachten.

1. DER BAU DES NORMALVERSES IM ALLGEMEINEN.

§ 5. Der Bau der Halbzeilen. Die normale Halbzeile zerfällt in 4, seltener 5, Glieder, von denen zwei starkbetont oder Hebungen, die übrigen schwächer betont sind.

a) Hebungen (bezeichnet durch ´) werden meist durch haupttonige Silben (auch Stammsilben zweiter Glieder von Kompositis), seltener durch stark nebentonige Ableitungs- und Endsilben gebildet.

b) Die schwächer betonten Glieder sind entweder sprachlich und metrisch unbetont (bezeichnet durch ×) — sie bilden im Verse tonlose

oder leichte Senkungen (oder Senkungen im strengsten Sinne des Wortes) — oder sprachlich nebentonig (bezeichnet durch `). Im letzteren Falle verlieren sie auch im Vers ihren Nebenton nicht. Derselbe macht sich aber in verschiedener Weise geltend je nach der Nachbarschaft, in der er sich befindet. Steht ein sprachlicher Nebenton in einem zweigliedrigen 'Fuss' (§ 9) für sich allein neben einer Hebung, so tritt er hinter dieser zurück, empfängt also ebenfalls den Charakter der Senkung: nur ist der Abstand des Nachdrucks von Hebung und Senkung nicht so gross wie bei dem Zusammentreten von (haupttoniger) Hebung und sprachlich tonloser Senkungssilbe (vgl. ags. Verse wie *wísfæ̀st* | *wórdum, fáh ond* | *fýrhèard, ʒúðrìnc* | *ʒóldwlànc* mit solchen wie *wísra* | *wórda).* Wir stellen in diesem Falle also die schwere oder nebentonige Senkung der oben charakterisierten leichten oder tonlosen Senkung entgegen. Anders liegen die Verhältnisse in den dreigliedrigen Füssen (§ 9). Hier bildet die sprachlich nebentonige Silbe ein notwendiges Mittelglied zwischen der haupttonigen Hebung und einer sprachlich unbetonten Senkung; vgl. wieder ags. Verse wie *wís* | *wélþùnʒen, fýrst* | *fórd ʒewàt, héalæ̀rna* | *mǽst.* Hier wird das nebentonige Glied gegenüber der tonlosen Senkung als eine Art schwächerer Hebung empfunden; wir bezeichnen es daher als Nebenhebung.

§ 6. Hebungen. 1. Träger der Hebungen sind der Regel nach lange Silben (Grundr. I ², 307). Für die Länge –́ kann jedoch auch die Folge ⏑́×, d. h. kurz + unbetont beliebiger Quantität eintreten. Wir bezeichnen diese Vertretung als Auflösung, den verkürzenden, das Tempo der Rede beschleunigenden Vortrag, durch welchen die zwei Silben ungefähr in das Zeitmass einer Länge zusammengedrängt werden, als Verschleifung.

2. Nur beim Zusammentreffen zweier sprachlicher Tonsilben kann die auf die zweite Tonsilbe fallende Hebung auch durch eine einfache Kürze ⏑́ gebildet werden.

3. Die beiden Hebungen einer Halbzeile sind im Vortrag nicht notwendig gleich stark, vielmehr sehr gewöhnlich in Beziehung auf ihren Nachdruck abgestuft. Es können sich also in einem Halbvers eine stärkere und eine schwächere Hebung gegenüberstehen, ohne dass der letzteren der Charakter einer vollen Hebung verloren geht.

§ 7. Senkungen. Zur Bildung einer leichten Senkung (§ 5,b) genügt éine sprachlich unbetonte Silbe beliebiger Quantität (bezeichnet ×), es können aber auch mehrere solche Silben (also ××, ××× u. s. w.) zusammentreten. Eine jede Folge sprachlich unbetonter Silben, die nicht durch einen stärkeren sprachlichen Nebenton unterbrochen wird, gilt als einheitliche Senkung.

Anm. Notwendige Senkungssilben bezeichnen wir im Folgenden stets mit ×, darüber hinausgehende gestattete Senkungssilben eventuell durch Punkte: so bezeichnet das Schema –́× . . . | –́×, dass Verse der Form –́× | –́×, –́×× | –́×, –́××× | –́× und –́×××× | –́× neben einander gestattet sind.

§ 8. Nebentonige Glieder (sowohl nebentonige Senkungen als Nebenhebungen, § 5, b) sind in der Regel einsilbig und lang; gestattet sind Auflösung und das Eintreten einer sprachlichen Kürze, wenn das nebentonige Glied unmittelbar auf eine Hebung folgt (vgl. § 6, 2).

§ 9. Gruppierung der Glieder im Verse. 1. Im viergliedrigen Verse gruppieren sich die Glieder entweder paarweise nach dem Schema 2 + 2, oder nach dem Schema 1 + 3 resp. 3 + 1 zu zwei Teilstücken, die als Füsse bezeichnet werden können. Diese Füsse können also gleiche oder ungleiche Gliedzahl haben.

2. Ein **eingliedriger Fuss** besteht bloss aus einer Hebung, –́, ein **zweigliedriger** aus Hebung + Senkung, –́×, oder Senkung + Hebung ×–́, ein **dreigliedriger** aus Hebung + Nebenhebung + Senkung –́–̀× oder aus Hebung + Senkung + Nebenhebung –́×–̀.

3. **Steigende** und **fallende Füsse** können miteinander verbunden werden, also –́× | –́×, ×–́ | ×–́ und ×–́ | –́×.

§ 10. **Die fünf Grundtypen.** Hiernach ergeben sich folgende fünf einfachste Grundformen für den viergliedrigen AV:

a) Gleichfüssige Typen, Schema 2 + 2.

1. **A** –́× | –́×, doppelt fallender Typus.
2. **B** ×–́ | ×–́, doppelt steigender Typus.
3. **C** ×–́ | –́×, steigend-fallender Typus.

b) Ungleichfüssige Typen.

4. **D** { –́ | –́–̀× / –́ | –́×–̀ } Schema 1 + 3.
5. **E** { –́–̀× | –́ / –́×–̀ | –́ } Schema 3 + 1.

Ein besonderer **fallend-steigender Typus** –́× | ×–́ ist nicht entwickelt worden, da die Silbenfolge –́××–́ nach § 7 nur für dreigliedrig (= Hebung + Senkung + Hebung) gelten kann.

§ 11. **Gesteigert** nennen wir solche Nebenformen der einfachen Typen, welche statt einer leichten Senkung eine **nebentonige Senkung** enthalten. Gegenüber einem normalen A-Vers wie *hýran scólde* –́× | –́× sind also Verse wie *wísfæ̀st wórdum* –́–̀ | –́× und *fáh ond fýrhèard* –́× | –́–̀ einfach, solche wie *ʒûðrìnc ʒóldwlànc* –́–̀ | –́–̀ doppelt gesteigert.

§ 12. Neben den viergliedrigen Versen treten mehr oder weniger häufig auch Verse auf, die nach der gewöhnlichen Berechnungsweise der Glieder deren fünf enthalten, sei es dass sie ein Plus einer Senkung oder eines nebentonigen Gliedes innerhalb des eigentlichen Verses enthalten. So entstehen die Schemata 2 + 3 und 3 + 2. Wir bezeichnen sie, weil sie das Duchschnittsmass von vier Gliedern übersteigen, als **erweiterte** Formen und bezeichnen sie durch * hinter den schematischen Typennamen, also **A***, **B*** u. s. w.

§ 13. Fünfgliedrig sind streng genommen auch diejenigen Verse, welche einen **Auftakt** vor einer sonst abgeschlossenen rhythmischen Reihe zeigen, wie × ‖ –́× | –́×. Wegen der besondern Stellung des Auftakts aber trennen wir solche Verse als **auftaktige Verse** von den erweiterten, bei denen das Plus im eigentlichen Verskörper selbst liegt. Den Auftakt deuten wir durch ein **a** vor dem Typennamen an also **aA** u. s. w., die einzelnen Auftaktsilben durch ×, ×× u. s. w., (ev. × . . ., s. § 7, Anm.).

§ 14. Zur **Variation der Typen** im Einzelnen dienen: Auflösung und Verkürzung der Hebungen (§ 6, 1. 2); Beschwerung der Senkung durch Nebentöne (§ 11), Veränderlichkeit der Silbenzahl der Senkungen (§ 7); von geringerer Bedeutung sind: wechselnde Stellung der Alliteration (§ 19) und die Anwendung von Auftakten (§ 13). Letztere kann im allgemeinen kaum die Ansetzung besonderer Unterformen begründen: wir fassen vielmehr die auftaktigen Typen einfach als Parallelen zu den vorkommenden auftaktlosen Formen. Aber auch die übrigen Variationsmittel sind nicht gleichmässig angewandt. Vielmehr hat sich eine Anzahl deutlich ausgeprägter Unterarten der einzelnen Typen ausgebildet, welche eine besondere schematische Bezeichnung erfordern.

§ 15. Unterarten der viergliedrigen Typen. 1. Der Grundtypus **A** hat drei Unterarten:

a) **A1**, die normale Form des Typus, mit Alliteration der ersten Hebung (im ersten Halbvers darf die zweite mit alliterieren) und sprachlich unbetonten Silben in den Senkungen. Auflösung der Hebungen ist im Prinzip überall gestattet.

b) **A2** (oder **An**, d. h. A mit Nebenton), der durch Einfügung sprachlicher Nebentöne in die Senkungen gesteigerte Typus A mit Alliteration auf erster Hebung und freier Auflösung, wie beim normalen A. Unterarten sind:

α) **A2a** mit Nebenton in erster Senkung. Da hier nach § 6, 2 die zweite Hebung lang oder kurz sein darf, so spaltet sich dieser Untertypus in die zwei Schemata A 2 a l und A 2 a k oder kürzer A 2 l und A 2 k, d. h. A 2 mit langer zweiter Hebung, wie *wisfæ̀st wórdum* ⊥́⊥̀ | ⊥́×, und A 2 mit kurzer zweiter Hebung, wie *ʒúdrìnc móniʒ* ⊥́⊥̀ | ⏑́×.

β) **A2b**, d. h. A 2 mit Nebenton in zweiter Senkung, wie *Gréndles ʒúđcræ̀ft* ⊥́× | ⊥́⊥̀.

γ) **A2ab**, d. h. A2 mit Nebenton in beiden Senkungen, wie *ʒúdrìnc ʒóldwlànc* ⊥́⊥̀ | ⊥́⊥̀ (doppelt gesteigertes A).

c) **A3**, d. h. A mit Alliteration bloss der zweiten Hebung. Diese Form ist fast ganz auf den ersten Halbvers beschränkt. Nebentöne finden sich nur in der zweiten Senkung. Dies gesteigerte A 3 ist eventuell mit **A3b** zu bezeichnen.

2) Der Grundtypus **B** ist im ganzen einförmig. Auflösung der Hebungen ist gestattet. Die zweite Senkung schwankt im allgemeinen nur zwischen 1 und 2 Silben; danach kann man allenfalls **B1**, d. h. B mit einsilbiger, und **B2**, d. h. B mit zweisilbiger zweiter Senkung unterscheiden. Für das sehr seltene **B** mit All. bloss der zweiten Hebung bietet sich nach Analogie des **A3** die Bezeichnung **B3** dar.

3. Der Grundtypus **C** zeigt wieder drei deutlich ausgeprägte Unterformen:

a) **C1**, der normale Typus ×⊥́ | ⊥́× ohne Auflösung, wie *oft Scýld Scḗfinʒ*.

b) **C2**, derselbe mit Auflösung der ersten Hebung, ×⏑́× | ⊥́×, wie *in wórold wócun*.

c) **C3**, der Typus C mit Verkürzung der zweiten Hebung nach § 6, 2, ×⊥́ | ⏑́×, wie *of féorwḗʒum*.

Anm. Nebentöne kommen nur in zweiter Senkung vor und sind selten; man kann sie durch angehängtes *n* bezeichnen, also **C1n** wie altn. *enn súđr Slágfìđr* ×⊥́ | ⊥́⊥̀ oder **C2n** wie altn. *trođa hálir hèlvèg* ××⏑́× | ⊥́⊥̀.

4. Der Grundtypus **D** hat vier Unterarten:

a) **D1** ⊥́ | ⊥́⊥̀× nebst seinen etwaigen Auflösungen, wie *féond máncỳnnes, fæ̂der álwàlda*.

b) **D2** ⊥́ | ⊥́⏑̀× mit Verkürzung der Nebenhebung nach § 6, 2 und etwaigen Auflösungen, wie *béarn Héalfdènes, súna Héalfdènes*.

c) **D3** ⊥́ | ⏑́⊥̀× mit Verkürzung der zweiten Hebung nach § 6, 2 und etwaigen Auflösungen, wie *éorđcýnìnʒes, wóroldcýnìnʒa*.

d) **D4** ⊥́ | ⊥́×⊥̀ mit Nebenhebung an letzter Stelle und etwaigen Auflösungen, wie *flét innanwèard, dráca mórđre swèalt*.

5. Der Grundtypus **E** hat zwei Unterarten, geschieden durch die Stellung der Nebenhebung:

a) **E1** ⊥́⏖̀×|⊥́ wie *wéordmỳndum þàh, Scédelàndum ín* (Auflösung), *Súddèna fólc* (Verkürzung der Nebenhebung).

b) **E2** ⊥́×⊥̀|⊥́, wie *mórđorbèd stréd.*

§ 16. Die erweiterten (fünfgliedrigen) Typen im Einzelnen. Von solchen begegnen in den volkstümlichen germ. Versen einschliesslich des nord. Málaháttr folgende Formen:

1. Erweitertes **A*** mit den Unterarten **A*1** ⊥́⊥̀×|⊥́× wie altn. *ǫlvǽrír urđu* und **A*2** ⊥́×⊥̀|⊥́×, wie altn. *séndimènn Atla.*

Anm. 1. Streng genommen wäre dieser Typus als erweitertes **A2** zu bezeichnen, da er ein nebentoniges Glied mehr enthält als das einfache A2: ein Missverständnis ist indessen auch bei der abgekürzten Bezeichnung kaum zu befürchten. — Früher hatte Sievers diesen Typus als erweitertes E bezeichnet.

2. Erweitertes **B*** ⊥̀×⊥́|×⊥́, wie altn. *þàrs þū blǽju sátt.*

3. Erweitertes **C*** mit denselben Unterarten wie das einfache C, also **C1*** ⊥̀×⊥́|⊥́×, wie altn. *fèldi stóđ stóra,* **C*2** ⊥̀×⏖́×|⊥́×, wie altn. *èlla héđan bíđid,* und **C*3** ⊥̀×⊥́|⏖́× wie altn. *vǫ̀rum þrír tígir.*

Anm. 2. Mit Sicherheit sind die **B*** und **C*** nur für den nord. Málaháttr als typisch ausgebildete Formen zu bezeichnen. Ob sonst in Versen wie altn. *leika Míms sýnir* u. dgl. die erste Silbe mit einem deutlichen Nebenton gesprochen wurde oder nicht, steht dahin.

4. Erweitertes **D*** in den drei Unterarten: a) **D*1** ⊥́×|⊥́⊥̀× wie *áldres órwèna,* — b) **D*2** ⊥́×|⊥́⏖̀×wie *mǽre méarcstàpa,* — c) **D*4** ⊥́×|⊥́×⊥̀, wie *ʒrétte Géata lèod.* Eine dem D 3 (§ 15, 4) entsprechende Form fehlt selbstverständlich.

Anm. 3. Vereinzelte andere Arten der Erweiterung, die gelegentlich neben den hier aufgestellten Formen auftreten, werden bei der Behandlung der einzelnen Metra besprochen werden (vgl. § 34, Anm. 1. 61, 6. 75, 4).

§ 17. Die Entstehung des Fünftypensystems. 1. Das Fünftypensystem des AV. ist in seiner historisch vorliegenden Gestalt, namentlich durch den bei der allgemein üblichen Verbindung verschiedener Typen entstehenden Rhythmenwechsel, zu kompliziert, als dass man ihm allzugrosse Ursprünglichkeit zutrauen dürfte. Vielmehr ist es in hohem Grade wahrscheinlich, dass sich dies System aus einem einfacheren, namentlich rhythmisch einheitlicheren, entwickelt hat.

2. Unter den verschiedenen altertümlicheren Versarten der Indogermanen, bei denen man eine Anknüpfung an den AV. versuchen könnte, zeigt keine grössere Ähnlichkeit mit dem AV. als der achtsilbige (vierhebige) Vers der Gâyatrî-Strophe in der Gestalt wie er in einer grossen Anzahl vedischer Lieder vorliegt. Ja es lassen sich in ihm vollständige Analoga zu den fünf Typen des AV. nachweisen. Die Wortwahl resp. Satzgliederung in der Gâyatrî ist nämlich eine derartige, dass wenn man an Stelle der Sanskritworte und -Sätze nach Inhalt und Form (Silbenzahl und Quantität) entsprechende germanische Worte und Sätze bringt, nach den Gesetzen des germanischen Satzakzents fünf verschiedenartige natürliche (d. h. sprachliche) Betonungstypen oder fünf Variationen der schematischen Reihe ××́××́××́××́ entstehen:

a) **A**: ××́××̀××́××̀, wie *agním īḷè puró-hitàm* oder *rathī́tamàṃ rathī́naàm.*

b) **B**: ××̀××́××̀××́, wie *sa nàḥ sishāktu yàs turáḥ.*

c) **C**: ××̀××́××́××̀, wie *sa ìd dēvḗshu gáchatì.*

d) **D**: ××́××́××̏××̀, wie *hōtā́raṃ rátna-dhā̀tamàm,* oder ××́××́××̀××̏, wie *gōdā́ id rḗvatò madā̀ḥ.*

e) **E**: ××́××̏××̀××̀, wie *pra dḗva vàruṇà vratám.*

3. Wurden solche Verse in germanischer Zeit traditionell fortgepflanzt, so waren sie zunächst fast notwendig folgenden Veränderungen ausgesetzt:

a) Die 'Auftakte' mussten meist schwinden nach dem germ. Akzentgesetz, welches den Hauptton auf den Wortanfang zog.

b) Die unbetonten Silben mussten infolge der Auslauts- und Synkopierungsregeln der einzelnen germanischen Sprachen an Zahl sehr vermindert werden. Die Synkope eines bis dahin zählenden Vokals bringt dann im Verse das hervor, was man Synkope der Senkung zu nennen pflegt, d. h. die vorausgehende Hebung wird auf die Länge des ganzen Fusses gedehnt.

4. Denkt man sich diese Synkopen bis auf ihr äusserstes zulässiges Mass ausgedehnt, so ergeben sich aus den oben gegebenen Grundformen des Gâyatrîverses folgende Minimalschemata:

1) **A** –́–̀–́–̀	4) **D** { –́–́–̏–̀ / –́–́–̀–̏
2) **B** –̀–́–̀–́	
3) **C** –̀–́–́–̀	5) **E** –́–̏–̀–́.

Diese Minimalschemata ähneln den 5 Typen des AV. bereits sehr: das erste Minimalschema –́–̀–́–̀ kehrt in unserem 'doppelt gesteigerten' A 2 (§ 13, 2) wie *ʒúđrìnc ʒóldwlànc* geradezu wieder. Wie aber neben diesen historisch bezeugten germ. –́–̀ | –́–̀ auch –́× | –́× (das normale A) steht, so stehen sich zur Seite:

	Theoret. Minimalschema:	Histor. Typus:
B	–̀–́–̀–́	×–́ | ×–́
C	–̀–́–́–̀	×–́ | –́×
D	{ –́–́–̏–̀	{ –́ | –́–̀×
	–́–́–̀–̏	–́ | –́×–̀
E	–́–̏–̀–́	–́–̀× | –́,

d. h. nachdem durch fortschreitende Synkope der Senkungen die schwächeren Hebungen wiederholt unmittelbar neben die stärkeren Hebungen zu stehen kamen, wurden sie durch das Übergewicht der letzteren zu blossen Senkungen herabgedrückt, wenn sie nicht einen starken sprachlichen Nebenton hatten, der sie vor dem Verklingen schützte (nebentonige Senkung, § 5, b). Da wo dreifache Abstufung der Hebungen galt, wie bei den Grundformen D und E, wurde die schwächste Hebung zur Senkung herabgedrückt, die von mittlerer Stärke blieb als 'Nebenhebung' (§ 5, b) neben der Haupthebung bestehen. Die Unterdrückung der schwächeren Hebungen aber war das Resultat des Übergangs vom Gesang zum Sprechvortrag, bezw. von strengen (rationalen) rhythmischen und freien (irrationalen) poetischen Formen.

5. Man kann dies auch so ausdrücken: An die Stelle des alten zweisilbigen Fusses der Gâyatrî ist im germ. Vers je ein Glied in dem in § 5 festgestellten Sinne getreten, daher denn der AV. normaler Weise ebenso viergliedrig ist wie der angenommene Urvers vierfüssig oder vierhebig. Ein wesentlicher Unterschied aber besteht darin, dass von den vier Gliedern in der Regel zwei (bei D und E eins) ihre Selbständigkeit verloren haben.

6. Mit der Herabdrückung der schwächeren Hebungen im Sprechvortrag ging ohne Zweifel eine Neuregulierung der Quantitäten Hand in Hand. Man darf annehmen, dass nun ein jedes Glied etwa die Normaldauer einer langen vollbetonten Sprechsilbe erhielt, und kann sich danach die Verschiedenheit der neuentstandenen rhythmischen Formen so veranschaulichen, dass man in gleichem Tempo 1, 2, 3, 4 zählt, aber mit folgender Verschiedenheit der Betonung:

A	éins	zwei	dréi	vier	(oder	1	2	3	4)
B	eins	zwéi	drei	víer	(oder	1	2	3	4)
C	eins	zwéi	dréi	vier	(oder	1	2	3	4)
D	éins	zwéi	drèi	vier	(oder	1	2	3	4)
	éins	zwéi	drei	vìer	(oder	1	2	3	4)
E	éins	zwèi	drei	víer	(oder	1	2	3	4)

Anm. Beim Zusammentreffen zweier betonter Silben wird man unwillkürlich die erste etwas überdehnen, der zweiten etwas von ihrer Dauer rauben, vgl. namentlich C *eins zwéi dréi vier;* hierin werden wir den Grund der Lizenz zu erkennen haben, wonach beim Zusammenstoss zweier betonter Silben im Verse die zweite, auch wenn sie kurz ist, doch eine Hebung bilden kann (§ 6, 2).

7. Durch diese Auffassung erklären sich auch die seltenerern Formen des AV. leicht und ungezwungen:

a) Nebentonige Senkungen entstanden da, wo in einem alten Fusspaar zwei relativ starke sprachliche Accente standen (vgl. oben Nr. 4); dasselbe gilt auch von den 'erweiterten A' ⊥́⊥̀×|⊥́× (vgl. unten c).

b) Das Schwanken zwischen ein- und mehrsilbiger Senkung (das übrigens nur an bestimmten Versstellen gestattet ist) beruht historisch betrachtet zunächst auf ungleich weit fortgeschrittener Synkope (oben 3, b); diese selbst hing davon ab, ob in den urspr. Senkungssilben Vokale vorhanden waren, welche nach den Gesetzen der einzelnen Sprachen der Synkope oder Apokope unterliegen mussten, oder nicht.

c) Ebenso verhält es sich mit den 'erweiterten Formen', § 12: das 'erweiterte A' ⊥́⊥̀×|⊥́× geht zurück auf (×)×́××̀××́××̀, das 'erweiterte D' ⊥́×|⊥́⊥̀× auf (×)×́××́××̋××̀ u. s. w., während das A 2 ⊥́⊥̀|⊥́× auf (×)×́××̀××́××̀, das normale D ⊥́|⊥́⊥̀× auf (×)×́××́××̋××̀ zurückweist.

8. Auch die sog. Auflösung der Hebungen (und nebentonigen Glieder) findet so eine befriedigende Erklärung. In dem angenommenen Urvers war die Quantität von Hebung und Senkung gleichgültig. Synkope der Senkung, d. h. Dehnung einer Hebung auf Fusslänge, konnte aber bei der Verkürzung des Urverses nur eintreten, wenn die Hebung lang (d. h. dehnbar, Grundriss 1², 307) war oder durch die sprachliche Synkope wurde. Daher konnte z. B. die alte Folge ⊥́××̀× durch Synkope der Senkungen wohl zu ⊥́ ×̀(×) und weiterhin ⊥́× werden, die Folge ⏑́××̀× aber zum Teil als ⏑́××̀(×) resp. ⏑́××(×) erhalten bleiben. So bildete sich die tatsächlich bestehende Parallele von ⊥́ und ⏑́× aus. Dieselbe beruht also historisch betrachtet, ihrem Ursprung nach, nicht sowohl auf einer Auflösung eines primären ⊥́ in ⏑́×, als vielmehr in der Zusammenziehung eines urspr. ⊥́× zu ⊥́; aber nach der Neuregulierung der Quantitäten (Nr. 6), welche die zweizeitigen ⊥́ wieder auf das Mass der einfachen Silbenlänge reduzierte, mussten die entsprechenden ⏑́× thatsächlich als Auflösungen erscheinen, da sie nun beim Vortrag in beschleunigtem Tempo genommen werden mussten, damit sie zusammen nicht mehr als das Zeitmass einer einfachen Länge erforderten (§ 6, 1). Jedenfalls ist die Anwendung der 'Auflösung' nicht auf diejenigen Stellen des Verses beschränkt geblieben, wo thatsächlich von Hause aus zwei Silben der Form ⏑́× vorhanden waren: Zeugnis dafür ist, dass wenigstens im Westgerm. auch die urspr. stets einsilbige letzte Hebung der Typen B und E aufgelöst werden kann, wie in ags. *ofer lánda féla* ××⊥́|×⏑́× oder *ʒúmmànna féla* ⊥́⊥̀×|⏑́×.

9. Den praktischen Beweis für die hier angenommene Entwicklung des AV. bietet die weitere Ausbildung der in § 1 erwähnten knapperen und

volleren Formen. Ohne den Übergang zum Sprechvortrag und die damit verbundene Reduzierung der durch Synkope der Senkungen entstandenen Überlängen (Nr. 6) hätte das Minimalschema von 4 Silben schwerlich die Häufigkeit erreichen können, welche es im Ags. thatsächlich besitzt und welche im Nord. durch erneute Synkope der Senkung resp. Katalexe am Schluss sich gar auf 2 erniedrigt; die Verse wären zu schleppend und schwerfällig geworden; wie denn auch im deutschen Reimvers Zeilen wie *fingàr thînàn*, die im AV. so verbreitet sind, nur als seltene Ausnahmen erscheinen. Auch das Anwachsen der Auftakte und Senkungen zu der im Deutschen belegten Fülle lässt sich ohne Annahme des Sprechvortrags nicht verstehen.

Anm. Die Bedeutung der sprachlichen Synkope für die Erklärung der Verkürzung der germ. Verse und der 'Auflösung' hat Möller richtig hervorgehoben, aber er ist auf halbem Wege stehen geblieben. Die Auffassung, dass die hier angenommene Unterdrückung der beiden ursprünglichen schwächeren Hebungen die Folge des Übergangs vom Gesang zur Rezitation sei, verdankte Sievers einer Anregung von Herrn Dr. Franz Saran; vgl. dessen Ausführungen in den Philologischen Studien (Festschrift für E. Sievers 1896) S. 178 ff. und in den Ergebnissen und Fortschritten der germanist. Wissenschaft S. 168 f.

ALLITERATION.

§ 18. Je zwei Halbzeilen werden durch Alliteration, d. h. gleichen Anlaut mindestens je einer Hebung, zur Langzeile (§ 4, 1) gebunden. Im einzelnen gelten folgende Regeln:

1) Alle Vokale alliterieren untereinander, im Nord. auch die gewöhnlichen silbischen Vokale mit den *j* der Diphthonge *ja, jǫ, já, jǭ, jó, jú*, welche aus urspr. fallenden *ea, eo* u. s. w. hervorgegangen sind. In alten Liedern findet sich, wiewohl selten, auch Alliteration von Vokalen auf *v*, welches in diesem Fall noch als Halbvokal (*u̯*) gefasst werden muss (Gering, PBB. 13, 202 ff.).

2) Alle gleichen Konsonanten alliterieren unter einander, mögen sie für sich allein vor einem Vokal oder im Anlaut einer Konsonantengruppe stehen, also z. B. auch *k* mit *qu* (d. h. *ku̯*) und einfaches *h* mit den Verbindungen *hl, hn, hr, hw*. Nur die Verbindungen *sk, st, sp* alliterieren jede nur mit sich selbst, nicht mit anderen *s*-Gruppen oder einfachem *s*. — Im Ags. und Alts. alliteriert auch etymol. *g* (oder ʒ) auf etymol. *j* (und *z* in Fremdwörtern, das aber wie einfaches *s* gesprochen wurde, auf *s*).

§ 19. Stellung der Alliteration (vgl. Brenner, Beitr. 19, 462 ff.). 1. Die all. Anlaute des Verses pflegt man nach altn. *(hljóð)stafir* als Stäbe, den Stab der zweiten Halbzeile nach altn. *hǫfuðstafr* als Hauptstab, den oder die Stäbe der ersten Halbzeile nach altn. *stuðill*, Pl. *stuðlar* als Stollen zu bezeichnen.

2. Der Hauptstab hat ordnungsgemäss seinen Platz auf der ersten Hebung von II; Ausnahmen zu Gunsten der zweiten Hebung sind selten und meist ein Zeichen sinkender Kunst.

3. Der erste Halbvers kann einen oder zwei Stollen haben. Im letzteren Fall bilden die Stollen den Anlaut der beiden Hebungen, im ersteren trifft die Alliteration die stärkere Hebung (§ 6, 3). Gewöhnlich ist dies die erste, nur bei A 3 (§ 15, 1, c) die zweite; B 3 (§ 15, 2) ist sehr selten; bei den übrigen Typen fehlt diese Art der All. ganz. Übrigens folgt aus dem Gesagten, dass Doppelalliteration um so häufiger ist, je mehr die beiden Hebungen an Tongewicht einander gleich sind; doch ist Doppelalliteration auch bei ungleicher Tonstärke der beiden Hebungen natürlich nicht ausgeschlossen.

§ 20. Gesteigerte Alliteration wird von einigen als besondere Kunstform angenommen, ihre Existenz ist aber mehr als zweifelhaft. Eine Anzahl hierher gezogener Beispiele beruht auf falscher Betonung, indem man Senkungssilben, deren Anlaut für die Alliteration ganz gleichgültig ist, irrtümlich als Hebungen betrachtet hat. Dreifache Alliteration in I, doppelte in II wird bis auf ganz vereinzelte und gewiss unbeabsichtigte Ausnahmen geradezu gemieden. Häufiger ist thatsächlich die sog. gekreuzte Alliteration, d. h. All. nach dem Schema *ab* | *ab*, wie *fôhēm* uu*órtum* | *huer sīn fáter* uu*ári* Hild. 9. Gelegentlich mag sich für diese, zumal im Nord., die Absichtlichkeit wahrscheinlich machen lassen; im allgemeinen aber treten sie seltener auf, als man erwarten dürfte, wenn bei einfacher Hauptalliteration in I der Anlaut der zweiten Hebungen gleichgültig gewesen wäre. Man darf also sagen, dass die gekreuzte All. eher gemieden als gesucht wurde, zumal sie sich mit der Funktion des Hauptstabs nicht verträgt (vgl. Horn, PBB 5, 164. Ph. Frucht, *Metrisches u. Sprachliches zu Cynewulf* S. 75 ff. gegen Vetter, *Musp.* 52 ff., Rieger, *Versk.* 4 f., J. Ries, QF. 41, 123 ff., Schröder, ZfdA. 43, 361. Emerson, Journ. of. germ. Phil. 3, 127 u. A.).

§ 21. Alliteration und Satzakzent. Die Alliteration hebt die betontesten Wörter des Verses hervor. Der Grad der Betonung aber hängt teils von dem Nachdruck ab, den man im einzelnen Falle willkürlich einem Worte beilegt, teils hat sich eine traditionelle Skala der Abstufung des Nachdrucks für die einzelnen Wortarten herausgebildet. Sofern nicht besondere Gründe dawider sind, tritt diese Skala in erster Linie ein. Die hier geltenden Regeln ermittelt zu haben, ist das Verdienst von K. Hildebrand (*Über die Versteilung in den Eddaliedern*, ZfdPh., Erg.-Bd. 74 ff.) und von M. Rieger (*Versk.* 18 ff.).

1. Enthalten die beiden Hebungen Wörter verschiedener Nachdrucksstufe, so alliteriert notwendig das stärkere; die ist in II stets, in I gewöhnlich das erste. Das schwächere Wort darf in I mitalliterieren.

2. Von zwei Wörtern gleicher Nachdrucksstufe alliteriert der Regel nach das erste, das zweite darf mitalliterieren, wo Doppelalliteration gestattet ist.

3. In der Nachdrucksskala nehmen die Nomina einschließlich der Verbalnomina (Infinitiv und Partizipien) die vorderste Stelle ein.

a) Steht eine einzelne Nominalform unter andern Wortarten allein in einer Halbzeile, so hat sie in der Regel an der Alliteration Teil.

b) Von zwei Nominibus einer Halbzeile alliteriert jedenfalls das erste: Ausnahmen sind selten, namentlich solche, die darauf beruhen, dass wirklich dem zweiten Nomen eine stärkere Betonung zukommt. Die meisten Fälle sind als Kunstfehler zu betrachten.

c) Drei Nomina können in einer Halbzeile nur stehen, wenn eines derselben einem andern grammatisch so verbunden ist, dass es im Ton hinter ihm zurücktritt, wie alts. *fágar fólc‿gòdes* 'das schöne Gottes-volk', oder *grôt‿kràft gódes* 'die All-gewalt Gottes'. Die beiden Nomina bilden dann eine sog. Nominalformel, welche ganz so behandelt wird wie ein einfaches Nomen.

4. Das Verbum finitum ist schwächer als das Nomen, kann ihm also ohne Alliteration sowohl vorausgehen als folgen, ist aber selbstverständlich von der All. in I nicht ausgeschlossen. Eine typische Ausnahme bildet die regelmässige All. des Verbum finitum in II in Schilderungen, bei denen auf dem Inhalt des Verbums mehr Nachdruck ruht, als auf dem seines Subjekts (vgl. z. B. Hel. 2908 ff.). Von zwei in einem Abhängigkeitsverhältnis stehenden Verbis finitis ist das regierende schwächer betont als

das abhängige, letzteres hat also bezüglich der All. den Vorrang. Bei deutlicher Koordination tritt dagegen die Hauptregel Nr. 2 in Kraft.

5. Adverbia. a) Einfach steigernde Adverbia wie 'sehr, viel' sind an sich schwachtonig gegenüber dem zugehörigen Adj. oder Adv.; sie haben also nur ausnahmsweise an der All. Teil, wie sie denn auch meist in die Senkung treten, wenn sie dem stärkeren Wort voranstehen.

b) Voraustretende Begriffsadverbia, welche die Bedeutung des folgenden Adj. oder Adv. modifizieren, haben vor letzterem den Vorzug.

c) Adverbialpräpositionen, welche vor dem Verbum stehen, ziehen Ton und All. auf sich, dagegen alliteriert das Verbum, wenn sie folgen. Ebenso die Nominaladverbien. Dagegen werden die Pronominaladverbien des Orts und der Zeit und einige begrifflich farblose wie 'oft, selten, bald, immer' als Encliticae behandelt.

6. Pronomina und Pronominaladjektiva (*manch, all, viel* u. dgl.) sind an sich enklitisch, können aber unter Umständen stärkeren Ton empfangen als selbst ein Nomen.

7. Präpositionen, Konjunktionen und Partikeln kommen als enklitisch für die Bildung der Hebungen und demnach für die All. kaum in Betracht, Präpositionen jedenfalls regelrecht nur dann, wenn sie durch ein enklitisch folgendes Pronomen volltonig gemacht werden.

Diese Regeln werden in der älteren westgerm. Dichtung mit grosser Strenge gewahrt; später geraten sie mehr und mehr in Verfall. Im Nordischen sind namentlich die Skalden von der alten Praxis stark abgewichen, indem sie mehr auf die Stellung der All. an bestimmten Stellen des Verses als auf ihre sinngemässe Verwendung Gewicht legten.

VERS- UND SATZGLIEDERUNG.

§ 22. 1. Jede Halbzeile muss sprachlich einheitlich sein, d. h. ein für sich abtrennbares Satzstück enthalten (etwaige En- und Procliticae nicht mitgerechnet). Abteilungen wie *dat Hiltibrant hætti | mîn fater: ih heittu Hadubrant* Hild. 17 Lachm. sind daher unzulässig.

2. Dagegen ist das Hinüberziehen der Konstruktion über einen Verseinschnitt nicht nur gestattet, sondern sogar sehr beliebt. Dies gilt nicht nur von dem Einschnitt zwischen den beiden Hälften einer Langzeile, sondern namentlich auch von dem Übergang von einer Langzeile zur andern. Im Westgerm. ist es geradezu üblich, neue Gedanken oder Gedankenstücke in der Cäsur einsetzen zu lassen und über das Ende des Langverses hinauszuziehen. In der strophischen Dichtung der Skandinavier finden sich hiervon wohl Reste, im allgemeinen aber herrscht dort bereits die Langzeile, d. h. Langzeile und Satz fallen in der Regel zusammen. Ähnlich auch im ahd. Muspilli (§ 78).

2. DER SCHWELLVERS.

Spezialliteratur: E. Sievers, PBB. 12, 455. K. Luick, PBB. 13, 388 ff. 15, 441 ff. (vgl. Engl. Studien 21, 337. 22, 332. 23, 218). Fr. Kauffmann, PBB. 15, 360 ff.

§ 23. Unter Schwellversen versteht man eine speziell dem Westgermanischen eigene Art längerer Verse, welche vorwiegend gruppenweise bei feierlicher oder erregter Rede zusammenstehen. Im einzelnen sind sie nicht immer mit voller Sicherheit von den Normalversen zu unterscheiden, da ihre kürzesten Formen mit den längsten Formen der Normalverse äusserlich, wenn auch nicht ihrem wahren Rhythmus nach, zusammenfallen. Im Nordischen sind sie bisher nicht nachgewiesen, doch wird

sich unten ergeben, dass sie bei der Bildung der Ljóþaháttrstrophe eine wesentliche Rolle spielen.

§ 24. Im Gegensatz zum Normalvers ist der Schwellvers augenscheinlich **dreihebig**, in seinem inneren Baue aber ihm nahe verwandt. Diese Verwandtschaft ergibt sich am leichtesten, wenn man mit **Luick**, PBB. 13, 388 ff. den Schwellvers schematisch fasst als eine **Verschmelzung zweier Normalverse** derart, dass mit der zweiten Hebung eine Abfolge eintritt, als ob sie die erste Hebung eines der fünf Typen wäre. Man kann danach die vorkommenden Formen der Schwellverse sehr einfach durch Kombination zweier Typenzeichen ausdrücken, z. B.

AA: –́×–́×–́× **A2A**: –́–̀–́×–́×
AB: –́×–́×–́ **AA2k**: –́×–́–̀⏑̀×
AC: –́×–́–́× **BA**: ×–́×–́×–́×
AD: –́×–́–́–̀× **CA**: ×–́–́×–́×
AE: –́×–́–̀×–́ **CC**: ×–́–́–́×

u. s. w. (doch vgl. § 66). Nur sind nicht alle denkbaren Kombinationen überhaupt oder in ähnlicher Häufigkeit entwickelt.

Anm. Es liegt nahe, für den Schwellvers eine ähnliche Ableitung zu suchen wie sie oben § 17 für den Normalvers gegeben wurde, also an einen indog. Zehn- oder Zwölfsilbler anzuknüpfen. Einige der Formen des Schwellverses ergeben sich z. B. ganz ungezwungen aus den Zwölfsilblerversen der vedischen **Jagatî**, anderes aber ist so unsicher, dass man vor der Hand gut thun wird, sich mit der obigen, bloss zur Orientierung dienenden schematischen Darstellung zu begnügen; vgl. Saran, Beitr. 23, 48.

§ 25. **Variationen** der oben gegebenen Schemata erfolgen durch die bekannten Mittel: Auflösung der Hebungen, Variation der Silbenzahl der Senkungen (Versfüllung), eventuell nachträgliche Katalexen. Das nähere gehört in die Spezialdarstellung.

§ 26. Die **drei Hebungen** sind zwar gleichwertig (d. h. volle Hebungen), aber nicht notwendig gleich stark betont, sondern gewöhnlich steht eine hinter den beiden andern zurück.[1] Dies zeigt sich deutlich in den Regeln für die Behandlung der **Alliteration**.

1. Der **erste Halbvers** (und die Vollzeile des Ljóþaháttr, die einem solchen gleich zu rechnen ist) darf **dreifache Alliteration** haben, hat aber gewöhnlich nur **Doppelalliteration**, welche im Prinzip von den drei vorhandenen Hebungen zwei beliebige treffen kann. **Einfache Alliteration** ist sehr selten, und meist wohl prinzipiell ausgeschlossen.

2. Der **Hauptstab** trifft gewöhnlich die **zweite** Hebung des zweiten Halbverses, wodurch ein steigend-fallender Rhythmus hervorgebracht wird. Nur selten trägt die **erste** Hebung den Hauptnachdruck und damit die Alliteration.

Anm. Für die Beziehungen zwischen Alliteration und Satzakzent, wie für das Verhältnis von Satz- und Versgliederung gelten die allgemeinen Regeln von § 21 ff.

B. ALTNORDISCHE METRIK.

Literatur: J. **Olafsen**, *Om Nordens gamle Digtekonst*, Kiøbenh. 1786. — R. K. **Rask**, *Anvisning till Isländskan*, Stockh. 1818, 249 ff. (deutsch von **Mohnike**, *Die Verslehre der Isländer*, Berl. 1830). — N. M. **Petersen**, Ann. f. nord. Oldkynd. 1841, 52 ff., vgl. 1842/43, 225 ff. 1866, 160 ff. (= Indbydelsesskr. til Kjøb. Univ.-Fest 1861, 89 ff.). — P. A. **Munch** og C. R. **Unger**, *Det oldnord. Sprogs Grammatik*, Christiania 1847, 107 ff. — C. **Rosenberg**, *Fornyrdalag-Versemaalenes rhythm. Beskaffenhed*, Nord. Univ.-Tidskr. VIII, 3 (Christ. 1862), 1 ff.; *Nordboernes Aandsliv* I

[1] Daher wollte Kauffmann (Deutsche Metrik § 27 ff.) die Schwellverse nicht als dreihebig, sondern nach Massgabe der erweiterten Verse (§ 16) nur als zweihebig gelten lassen.

(Københ. 1878), 386 ff. — K. Hildebrand, *Die Versteilung in den Eddaliedern*, ZfdPh., Erg.-Bd. (1874), 74 ff. — E. Sievers, PBB. 5, 449 ff. 6, 265 ff. 8, 54 ff. 10, 209 ff. 520 ff. 15, 391 ff.; *Proben einer metr. Herstellung der Eddalieder*, Tüb. (Halle) 1885; ZfdPh. 21, 105 ff. *Altgerm. Metrik* § 32—72. — A. Edzardi, PBB. 5, 570 ff. 6, 262 ff. Lit.-Bl. 1880, 166 ff. — G. Vigfússon, *Corp. poet. bor.* 1 (Oxf. 1883), 432 ff. — E. Brate, *Fornnordisk metrik*, Upsala 1889 (2. Aufl. Stockh. 1898). — J. Hoffory, *Eddastudien*, Berlin 1889 (aus Gött. Gel. Anz. 1885 und 1888). — W. Ranisch, *Zur Kritik und Metrik der Hampismál*, Berl. 1888. — A. Heusler, *Der Ljóþaháttr*, Berl. 1890 (Acta germ. 1, 2). — E. Brate och S. Bugge, *Runverser*, Stockh. 1891 (= Antiqv. Tidskr. f. Sverige 10, 1). — Finnur Jónsson, *Stutt íslenzk Bragfræði*, Kaupm. 1892. — K. Gíslason, *Forelæsninger over oldnordisk verslære* (Efterladte skrifter II, Købh. 1897, S. 27 ff.). — N. Beckmann, *Kritische Beiträge zur altnord. Metrik*, Ark. 15 (1899) 67 ff. — W. A. Craigie, *On some points in scaldic metre*, Ark. 16 (1900) 341 ff. — H. Pipping, *Bidrag till Eddametriken*, Helsingfors 1903.

1. ALLGEMEINES.

§ 27. 1. Quelle der folgenden Darstellung ist lediglich die norwegisch-isländische Literatur; was sonst an Resten metrischer Stücke vorhanden ist, ist zu wenig umfänglich und sicher als dass sich ein bestimmtes metrisches System daraus ableiten liesse.

2. In der norwegisch-isländischen Literatur gehen, wie in sachlicher und stilistischer, so auch in metrischer Beziehung zwei entgegengesetzte Richtungen von ältester Zeit an neben einander her: eine volkstümlichere, die ihren Hauptausdruck in den sog. Eddaliedern gefunden hat, und die künstlichere Dichtung der Skalden. Der Unterschied dieser Richtungen in metrischer Beziehung beruht einmal in dem Gegensatz von freierer und strengerer Behandlung des Versmasses, andrerseits in der Anwendung verschiedenartiger Strophen und verschiedenartiger Kunstmittel zur weiteren Ausschmückung des Verses (Innenreim und Endreim, besondere Regeln für die Stellung der Alliteration bei den Skalden, u. s. w.). Eine vollkommen scharfe Scheidung der beiden Gattungen ist jedoch auch in Bezug auf die Metrik nicht thunlich, da sie durch Übergangsstufen mehr oder weniger unauflöslich verbunden sind.

3. Für das Verständnis besonders der Skaldenmetrik und ihrer Terminologie bieten die Arbeiten der metrischen Theoretiker des nordischen Mittelalters ein wichtiges Hülfsmittel; aus ihnen sind besonders der *Háttalykill* des Rǫgnvaldr Kali (hg. in Sv. Egilsson's Ausgabe der Snorra-Edda, Reykj. 1848, 239 ff.) und das *Háttatal* des Snorri Sturluson (hg. in den Ausgaben der Snorra-Edda, und bes. von Th. Möbius, Halle 1879 ff.) hervorzuheben. Weiteres ergeben die der Snorra-Edda angehängten grammatischen Traktate.

4. Ungünstig für die Aufstellung fester Regeln ist, dass die handschriftliche Überlieferung der Texte durchschnittlich um mehrere Jahrhunderte jünger ist als deren Entstehung. In dieser langen Überlieferungszeit haben sich neben Veränderungen der einzelnen Sprachformen, welche leichter zu erkennen sind, sicher zahlreiche Verderbnisse, namentlich Einschübe von Pronominibus, Partikeln u. dgl. eingeschlichen: aber es ist wohl unmöglich, hier eine scharfe Scheidung zwischen Ursprünglichem und Interpoliertem vorzunehmen. Man wird deshalb gut thun, die einzelnen Regeln vor der Hand nicht zu streng zu fassen, damit man nicht Gefahr läuft, altertümliche Freiheiten mit sekundärer Verwilderung zu verwechseln.

Anm. Über sprachliche Veränderungen, die für die Metrik in Betracht kommen, vgl. des Verf.'s *Beiträge zur Skaldenmetrik*, PBB. Bd. 5—8; *Proben* 6 ff. K. Gíslason, Njála 2, 1 ff. Bugge PBB. 15, 394 f.

§ 28. Quantität. 1. Etymologisch langer Vokal vor Vokal gilt in mehrsilbigen Wörtern wie *búa, gróa* für kurz; solche Wörter sind also metrisch gleichwertig solchen wie *bera, stela.* Auslautender langer Vokal vor anlautendem Vokal eines folgenden Worts gilt auf der Hebung für lang, in der Senkung für kurz (PBB. 5, 462. 15, 391 ff., wo weitere Literatur angeführt ist). Bei vokalisch auslautenden Prokliticis tritt in der Senkung überhaupt wahrscheinlich Verkürzung ein.

2. Einsilbige Wörter mit kurzem Vokal und einfachem Schlusskonsonanten werden auf der Hebung in der Regel als Längen, in der Senkung als Kürzen behandelt (PBB. 15, 404 f.).

3. Auch konsonantisch auslautende Enkliticae wie *mér, þér, sér,* und selbst zweisilbige Wortformen von Hülfsverbis und Pronominibus (*vęri, vǫrum, hǫnum* für *væri, vǫ́rum, hǫ́num*) scheinen bisweilen Verkürzungen zu erfahren (PBB. 6, 313. 8, 59; dagegen P. Hermann, *Studien üb. das Stockh. Homilienbuch,* Strassburg 1888).

§ 29. Betonung. 1. Die Schlusssilben von Wörtern der Form –́ –, wie *ǫflugr, Hundings* gelten im allgemeinen für nebentonig, also *ǫ́flùgr, Húndìngs,* aber nicht die von Wörtern der Form –́ ⏑, also *ǫ́flug,* nicht *ǫ́flùg;* auch nicht Wörter wie *kálla-sk,* bei denen die letzte Silbe erst durch Antritt des Pronomens lang geworden ist.

2. Nebentonig sind wahrscheinlich alle Mittelsilben dreisilbiger (nicht durch Verschmelzung entstandener) Wörter. Sicher ist dies von den Wörtern der Form –́ –̀ ×, wie *vérðàndi,* –́ ⏑̀ ×, wie *sáknàði* und ⏑́ –̀ ×, wie *mégàndi,* zweifelhafter bei Wörtern der Form ⏑́ ⏑ ×, wie *svaraði,* welche aber in der Dichtung überhaupt sehr selten sind.

Anm. Nebentonigkeit hindert die Verschleifung (§ 6, 1), also sind zwar Verschleifungen von zweisilbigen Wörtern wie *Sigurðr, konung* gestattet, aber verboten bei dreisilbigen Kasusformen, wie *Sigùrðar, kónùngar.*

3. Die Gesetze des nord. Satzakzents sind noch nicht genügend untersucht. Ursprünglich haben sicher wohl dieselben Regeln gegolten wie im Westgermanischen (§ 21), aber man ist bald, namentlich in der Kunstdichtung, von ihnen abgewichen.

§ 30. Silbenzahl. 1. Als zählende Silben gelten nur solche mit einem Vokal oder Diphthong im landläufigen Sinne des Wortes, aber nicht solche mit silbischer Liquida oder silbischem Nasal. Wörter wie *sandr, kumbl* gelten also schlechtweg für einsilbig (wegen gelegentlicher Beschränkungen der Konsequenzen dieser Regel s. PBB. 8, 55).

2. Hiatus ist gestattet, wird aber oft durch Elision vor Senkungssilben aufgehoben. (s. besonders Ranisch, *Hamþism.* 32 ff.).

2. DIE EDDISCHEN METRA.

§ 31. Es scheint, dass man im Norden einmal drei volkstümliche Gattungen von Gedichten durch besondere Namen unterschieden hat: die *kviða,* die einfache Erzählung, die *mǫ́l* pl. (zu got. *maþl* u. s. w.), die Erzählung in feierlicherer, schwungvollerer Rede, und die *ljóð* pl., das gesungene Lied. Nach ihnen scheint man weiterhin die für sie typischen drei Metra benannt zu haben als *kviðu-háttr* 'Erzählungsweise', *málaháttr* 'Prunkredeweise' und *ljóðaháttr* 'Liedweise'. Aber diese Namen sind, wenn sie so zu deuten waren, nicht bei ihrer ursprünglichen Anwendung verblieben. Nur *málaháttr* und *ljóðaháttr* (über die Nebenform *ljóðsháttr* s. § 40) haben sich als Namen für bestimmte altüberlieferte Metra erhalten; der Name *kviðuháttr* ist dagegen von den skaldischen Theoretikern als

Bezeichnung einer aus dem dritten volkstümlichen Metrum abgeleiteten Kunststrophe verwendet worden (§ 53, 2). Es fehlt demnach an einem authentischen Namen für dies dritte Metrum, denn auch der Name *fornyrđislag* (nicht *fornyrđalag:* letztere Form ist durchaus unbezeugt) bezieht sich bei den nord. Theoretikern wieder auf eine Spezialabart der alten Volksstrophe. Immerhin liegt diese Abart dem alten Gesamtmetrum so viel näher als die als *kviđuháttr* bezeichnete, dass man in neuerer Zeit mit Recht angefangen hat, sie auch als Gesamtnamen zu verwenden (Möbius, Arkiv 1, 288 ff.).

Anm. Unaufgeklärt ist die metrische Form der *Hárbarđsljóđ:* am ehesten wird man bei diesem Gedichte noch mit der Annahme sog. freier Rhythmen das Richtige treffen.

1. Fornyrđislag.

§ 32. Strophenform. 1. Die Strophe besteht aus einer bestimmten Anzahl normaler Langzeilen, d. h. gepaarter viergliedriger Halbzeilen (Normalverse) mit freier Stellung der Alliteration nach Massgabe der allgemeinen Regeln, und ohne prinzipielle Anwendung von Innen- oder Endreim. Andere als die gewöhnlichen Normalverse werden nur ausnahmsweise verwendet.

2. Die Strophe besteht meistens aus 4 Langzeilen oder 8 Halbzeilen, welche durch einen Sinneseinschnitt in der Mitte in zwei Halbstrophen zerlegt sind. In den älteren Liedern kommen aber auch Strophen von anderem Umfang und abweichender Gliederung vor (vgl. § 3, 2).

§ 33. Variationen der Normalverse werden hervorgebracht durch die üblichen Mittel der Auflösung der Hebungen (welche bei der 1. Hebung, namentlich bei C, ziemlich häufig ist, bei der 2. Hebung wie bei den nebentonigen Gliedern dagegen meist gemieden wird: *Proben* 12 ff. ZfdPh. 21, 105 ff.), und Vermehrung der Silbenzahl der Senkungen über das Normalmass éiner Silbe hinaus. Als Maximum scheinen hier drei Silben zu gelten, aber die verhältnismässig seltenen überlieferten Belege sind grossenteils verdächtig. Zweisilbige Senkung im ersten Fuss von A, B, C ist ziemlich häufig; sonst gilt durchweg einsilbige Senkung, namentlich ist die Einsilbigkeit für alle Schlusssenkungen feste Regel. Auftakte sind selten und grossenteils verdächtig. Auch Verkürzungen der Hebung, welche sich nicht durch die allgemeinen Regeln (§ 6, 2 und § 29, 2) erklären, sind durchaus ungewöhnlich.

§ 34. Seltenere Versformen. 1. Katalektische (dreigliedrige) Nebenformen der Typen ACD finden sich in grösserer Anzahl in Rígsþ., Hyndl., Guđr. 1, Sigkv. sk., Hvǫt, vereinzelt auch sonst; wir bezeichnen sie im allgemeinen als F mit Zusatz der schematischen Bezeichnung der akatalektischen Typen, aus denen sie hervorgegangen sind: Fa1 ⊥́× | ⊥́[×] wie *hĕtu þrǽl*, Fa2 ⊥́⊥̀ | ⊥́[×] wie *Ínnstèins búr*, Fc1 ×⊥́ | ⊥́[×] wie *enn Kónr úngr*, Fc2 ×⏑́× | ⊥́[×] wie *ok snári stréng*, Fd1 ⊥́ | ⊥́⊥̀[×] wie *sámhýggjèndr* u. s. w. Andere dreigliedrige Verse als diese katalektischen ACD sind ganz selten und zweifelhaft.

2. Vereinzelt finden sich hierzu zweigliedrige Parallelen mit gleichzeitiger Synkope einer innern Senkung, wie *sónr húss*, welche wohl als ⊥́ ´ aus ⊥́× | ⊥́× aufzufassen sind (Typus G).

3. An fünfgliedrigen Versen finden sich erweiterte A*, wie *á gèngusk éiđar* und erweiterte D*, wie *dísir súđrǽnar* u. dgl. Ob auch Verse wie *ǽđr á bål of bár, leika Míms sýnir,* wie Hoffory, *Eddast.* 96 will, mit Nebenton auf der ersten Silbe zu lesen, also als ⊥̀×⊥́ | ×⊥́ und ⊥̀×⊥́ | ⏑́×, mithin als erweiterte B* und C* zu fassen sind, ist mindestens zweifelhaft.

Anm. 1. Mehr als fünf Glieder sind ganz selten überliefert: es ist im Prinzip vielleicht möglich, dass dabei Altertümlichkeiten (d. h. ein geringeres Mass von Synkope, § 17) vorliegen, ebenso denkbar aber ist es auch, dass solche Verse blosser Verderbnis ihr Dasein verdanken.

Anm. 2. Eine besondere Stellung nimmt in metrischer Beziehung die Vǫlundarkviđa ein, welche wiederholt ganze Gruppen von fünfgliedrigen Versen aufweist und auch sonst ungewöhnliche Versformen benützt (Ranisch, *Hampism.* 79 f.).

§ 35. Die Alliteration folgt im wesentlichen noch den alten Gesetzen, durchbricht aber bereits öfter die in § 21 gegebenen Bestimmungen. Gekreuzte Alliteration und selbst Doppelalliteration scheint öfters beabsichtigt zu sein.

2. Málaháttr.

Neuere Literatur: Rosenberg a. a. O. (oben S. 16). S. Bugge, Beretn. om forhandlinger på det 1. nord. filologmøde, Københ. 1879, 142. — E. Sievers PBB. 6, 274 ff. 294 ff. 344 ff. 10, 534 ff. *Proben* 45 ff. *Altgerm. Metrik* § 47—52. — Th. Wisén, *Málaháttr*, Progr. von Lund 1886 = Arkiv 3, 193 ff. — J. Hoffory, *Eddastudien* 97 ff. — W. Ranisch, *Hampismál* 30 ff.

§ 36. Als ursprünglicher Charakter des *málaháttr* wurde oben vermutet, dass er eigentlich das Metrum der 'Prunkrede' gewesen sei. Mit dieser Auffassung würde es sich gut vertragen, dass die ganz oder teilweise im Málaháttr abgefassten Gedichte durchschnittlich längere, vollere Versformen aufweisen als die im Fornyrđislag. Doch übersteigen die Verse des Málaháttr im allgemeinen das Mass von fünf Gliedern nur selten, welches wir als Maximalmass des Normalverses kennen gelernt haben. Der skaldische Málaháttr ist sicherlich als ein fünfgliedriges Metrum gemeint. Annähernde Durchführung der Fünfgliedrigkeit zeigen indessen von den Eddaliedern nur die Atlamǫ́l; die beiden andern hierher gehörigen Gedichte, Atlakviđa und Hamđismǫ́l sind stark mit vier- und selbst dreigliedrigen Versen durchsetzt, stellen also eine Art Übergangsform zwischen Fornyrđislag und dem typisch ausgebildeten Málaháttr dar. Man wird also annehmen dürfen, dass aus einem Urmetrum, welches wie der westgerm. Normalvers fünfgliedrige und kürzere (viergliedrige, ev. katalektische dreigliedrige u. s. w.) Verse miteinander wechseln liess, die beiden Gegensätze Fornyrđislag und Málaháttr in der Weise abgespalten worden sind, dass man für die einfache *kviđa* die kürzeren, für die Prunkrede, *mǫ́l* (§ 31) die volleren Versformen erst bevorzugte, dann allmählich zur Regel erhob. Der vollständige Abschluss dieser Trennung aber wäre dann erst in der Kunstdichtung der Skalden erreicht.

§ 37. Die Strophe des Málaháttr besteht wie die des Fornyrđislag meist aus zwei Halbstrophen zu je zwei Langzeilen oder 4 Halbzeilen (vgl. § 32), doch kommen wie dort auch andere Kombinationen vor.

§ 38. Versformen. 1. Die normalen fünfgliedrigen Formen des Málaháttrverses sind die erweiterten A*, (B*), C*, D* in dem § 16 festgestellten Sinne, nebst aA, d. h. A mit Auftakt. Von ihnen ist B* ⊥×∠|×∠ ganz selten und vielleicht zweifelhaft, A* ∠⊥×|∠× am häufigsten; aA ×|∠×|∠× ist typisch für den zweiten Halbvers. Von den Unterarten von C überwiegt C*1 ⊥×∠|∠× die anderen Formen C*2 ⊥×⏑́×|∠× und C3 ⊥×∠|⏑́× ganz bedeutend; auch D*1 ∠×|∠⊥× ist unter den D* die am meisten bevorzugte Form.

2. Auffallend häufig erscheint neben ∠× der Eingang ⏑́× in Versen wie *lòkit þvì lětu, hrýti hǫ̈r lògi,* die man im Fornyrđislag ohne Weiteres als ⏑́×⊥|∠× und ⏑́×|∠⊥× d. h. A2 und D2 mit Auflösung der ersten Hebung fassen müsste. Diese Auffassung will Hoffory a. a. O. auch auf

den Málaháttr ausgedehnt wissen, jedoch mit Unrecht, wie sich mit Sicherheit aus den Häufigkeitsverhältnissen dieser Verse ergibt: sie sind viel gewöhnlicher als die 'Grundformen' –́–̀ | –́ × und –́ | –́⏑̀ × u. s. w., während sonst die Verse mit Auflösung nur einen geringen Prozentsatz auszumachen pflegen. Man wird also für unsere Verse eine andere Vortragsweise annehmen müssen, wodurch sie den fünfgliedrigen Versen der gewöhnlichen Art näher gebracht wurden. Schematisch kann man dies so ausdrücken, dass man der Folge ⏑́ × im Eingang der Málaháttrzeile die Lizenz zuspricht, für einen vollen zweigliedrigen Fuss zu zählen, oder sagt, dass an dieser Stelle die Hebung auch auf eine einfache Kürze fallen kann.

3. Echt viergliedrige Normalverse (einige ACD) sind in den Atlamǫl nur in geringem Umfang eingestreut, im ganzen noch nicht 2%; für die Hamđismǫl berechnet Ranisch (welcher freilich die unter Nr. 2 besprochenen Verse nach Hoffory als 4gliedrig auffasst) ihre Häufigkeit auf 41%, für die Atlakviđa auf 31%.

4. Mehr als fünfgliedrige Verse entstehen a) durch gelegentlichen Auftakt vor fünfgliedrigen Formen (vgl. § 13), so aA*: × | –́–̀ × | –́ × wie *á éndlǫngu húsi*, aD*: × | –́ × | –́–̀ × wie *af brágđi bóđ sèndi*, aC*: × | –̀ × –́ | ⏑̀ ×, wie *at kvǽmi brátt mágar*; — b) durch innere 'Erweiterung' von A* zu –́ × –̀ × | –́ ×, wie *blóđgan húgđak mǽki*, und D* zu –́–̀ × | –́–̀ × wie *skǫ́p ǽxtu Skjǫ́ldúnga* und –́ × –̀ | –́⏑̀ ×, wie *réynt hefk fýrr bráttára* [dieser Vers ist jedoch höchst wahrscheinlich verderbt]. Andere unregelmässige Formen begegnen daneben namentlich in der Atlakviđa.

5. Auch katalektische dreigliedrige Verse (F, § 34, 1) erscheinen in Atlakviđa und Hamđismǫl, dagegen fehlen sie den Atlamǫl (näheres bei Ranisch a. a. O.).

6. Auflösungen und mehrsilbige Senkungen sind seltener als im Fornyrđislag.

§ 39. Alliteration. 1. Der erste Halbvers hat gewöhnlicher doppelte als einfache Alliteration. Letztere hat ihren Platz auf der ersten Hebung, nur ausnahmsweise bei A*3 auf der zweiten, wie *fóru þà sídan* | *séndimènn Átla* (Wisén, Ark. 3, 213. Ranisch 59. 52). Der Hauptstab trifft die erste Hebung des zweiten Halbverses.

2. Wo Doppelalliteration vorhanden ist, trifft sie (was Wisén, Ark. 3, 214 ff. bestreitet) die beiden Hebungen, nicht etwa auch nebentonige Glieder. Dies ist besonders für die Scheidung der drei nahe verwandten Typen C* –̀ × –́ | –́ ×, D* –́ × | –́–̀ × und A*2 –́ × –̀ | –́ × zu beachten.

3. Die Regeln über das Verhältnis der Alliteration zum Satzakzent werden bereits stärker durchbrochen als im älteren Fornyrđislag.

3. Ljóđaháttr.

Neuere Literatur: F. Dietrich, ZfdA. 3, 94 ff. S. Bugge a. a. O. (oben S. 17). — E. Sievers, PBB. 6, 352 ff. *Proben* 62 ff. *Altgerm. Metrik* § 53—58. — A. Heusler, *Der Ljóþaháttr*, Berlin 1890 (Acta germ. 1, 2). — H. Gering, *Die Rhythmik des Ljóđaháttr*, ZfdPh. 34, 162 ff. 454 ff.

§ 40. Unter dem Namen *ljóđaháttr* (nicht *ljóđsháttr*, F. Jónsson, Ark. 8, 307 ff. gegen Möbius, Ark. 1, 293) hat man ursprünglich wohl 'Liedweise, Gesangweise' schlechtweg zu verstehen. Er bezeichnet also von Haus aus vermutlich eine Dichtungsart, bei welcher der Gesangsvortrag sich länger erhalten hat. Bei ihm allein findet sich denn auch in der die Regel bildenden Katalexe der Schlusszeilen (§ 46) der Halbstrophen ein deutlicher Hinweis auf eigentliche Strophen- und Melodiengliederung.

Es wird daher Heusler zum Teil im Recht sein, wenn er für den Ljóđaháttr taktmässigen Gesang annimmt; aber doch wieder nur zum Teil, insofern es durchaus nicht ausgemacht ist, ob nicht z. B. bei erzählenden Gedichten schliesslich auch die Rezitation den Sieg davon getragen hat. Sicherlich ist aber Heusler mit seinen positiven Vorschlägen für die Rhythmisierung der Ljóđaháttrstrophen im Unrecht, weil er die sonst überall geltenden Gesetze über den Parallelismus von Satzakzent und metrischem Schema ignoriert und alles gewaltsam in ein einziges Taktschema gezwängt hat.

§ 41. Es ist nämlich von vornherein zweifelhaft, ob man unter dem Namen *ljóđaháttr* überhaupt eine einheitliche geschlossene Strophenform verstehen darf. Zweifellos haben die skaldischen Theoretiker den Namen in solchem Sinne gebraucht; aber die in der Edda vorliegenden Strophenformen sind nach Zeilenzahl und Verslänge so verschieden gebaut, dass es unzulässig erscheinen muss, sie samt und sonders als einheitlich zu betrachten, speziell mit Heusler als regelrecht zwölftaktige Gebilde. Vielmehr wird es erlaubt sein, das Wort *ljóđaháttr* als ursprünglichen Gesamtnamen für alle nebeneinander üblichen Gesangsstrophen im Gegensatz zu den Rezitationsstrophen des Fornyrđislag und Málaháttr zu fassen. Dass alle diese Gesangsstrophen in ihrer inneren Gliederung eine gewisse Verwandtschaft mit einander zeigen, kann dagegen nicht mit Fug angeführt werden.

§ 42. Strophenarten. 1. Die als *ljóđaháttr* bezeichnete erste Strophe von Rǫgnvalds Háttalykill und die entsprechende Strophe des Háttatal (100) besteht aus zwei Halbstrophen, jede Halbstrophe aus einem Halbzeilenpaar (d. h. einer Langzeile mit Cäsur) und einer cäsurlosen Vollzeile, z. B. Hǫ́v. 3:

*e*lds es þǫrf   þeims *i*nn es kominn
  auk á *k*né *k*alinn.
*m*atar ok váđa   es *m*anni þǫrf
  þeims hefr of *f*jall *f*arit.

2. Als besondere Abart führt das Háttatal Str. 101 das *galdralag* auf, bei welchem die Vollzeile der zweiten Halbstrophe in etwas veränderter Gestalt wiederholt wird, z. B. Hǫ́v. 105:

*G*unnlǫđ mér of *g*af   *g*ollnum stóli á
  *d*rykk ens *d*ýra mjađar.
*i*ll *i*đgjǫld   létk hana *e*ptir hafa
  síns ins *h*eila *h*ugar,
  *s*íns ins *s*vára *s*efa.

3. Neben diesen Formen finden sich aber auch gar nicht selten andere, welche keinen besonderen Namen tragen, z. B. Strophen aus drei Halbstrophen der unter No. 1 bezeichneten Art, Strophen mit Wiederholung der Vollzeile der ersten Halbstrophe (vgl. No. 2) und ganz freie Variationen, die man durchaus nicht auf Verderbnis der Texte zurückführen darf. Sie haben vielmehr ebenso für berechtigt zu gelten wie die Fornyrđislag- und Málaháttrstrophen, welche von dem üblichen Mass von 2 + 2 Langzeilen abweichen.

§ 43. Der Ausgang der Vollzeilen. Nach Bugge's Regel (a. a. O. 142 ff.; vgl. PBB. 6, 354) geht die Vollzeile meist auf ein selbständiges zweisilbiges Wort von der Form ⏑́×, etwa halb so oft auf ein einsilbiges Wort (–́), seltener auf ein dreisilbiges Wort der Form –́⏓̀× aus, z. B.

síns of freista frama = ⊥́×⊥́×⏑́×
hvar skal sitja sjá = ⊥́×⊥́×⊥́
þerru ok þjódladar = ⊥́××⊥́⏑̀×
hlær at hvívetna = ⊥́×⊥́⊥̀×.

Selten sind Komposita der Form ⊥́×⊥̀, wie *váfa virgilná* d. h. ⊥́×⊥́×⊥̀. Andere Ausgänge als die hier bezeichneten finden sich so vereinzelt, dass man berechtigt ist, an der Korrektheit der Überlieferung zu zweifeln.

§ 44. Der Bau der Vollzeilen. 1. Die Alliteration darf, wie beim westgerm. Schwellvers, dreifach sein (ca. 3,9 %), gewöhnlich ist sie doppelt; im dreihebigen Verse trifft sie dann überwiegend die zweite und dritte, seltener die erste und zweite oder die erste und dritte. Einfache Alliteration findet sich ein paarmal bei Anreimung der Vollzeile an die Langzeile, wie *ása ok alfa* | *ek kann allra skil* || *fýr kann ósnotr svá* u. dgl. (Jessen, ZfdPh. 3, 27).

2. Vollzeilen, die man nach den für die übrigen Metra geltenden Gesetzen als zweihebig bezeichnen muss (d. h. welche nur zwei sprachliche Tonsilben enthalten) finden sich in etwa 2 % der Ljóđaháttrhalbstrophen; ihnen stehen etwa 94 % sicher dreihebige entgegen; danach sind an sich Verse von mittlerem Umfange im Zweifelsfalle eher den dreihebigen als den zweihebigen zuzurechnen. Ganz selten sind vierhebige Vollzeilen; einige unterliegen noch dazu Zweifeln bezüglich der Betonung oder der Korrektheit der Überlieferung (vgl. ZfdPh. 34, 488 fg.). Bestimmte Formen lassen sich für sie nicht aufstellen.

3. Unter den verschiedenen Formen der dreihebigen Vollzeilen sind die Schemata AB ⊥́×⊥́×⊥́ resp. ⊥́×⊥́⏑́× wie *halr es heima hverr, síns ins svára sefa* mit ca. 34,8 %, BB ×⊥́×⊥́×⊥́ resp. ×⊥́×⊥́×⏑́× wie *ok gjalda gjǫf viđ gjǫf, it ljóta líf of lagit* mit ca. 16,5 %, ferner AC ⊥́×⊥́⏑́× wie *míns veitk mest magar, orđs ok endrþǫgu* mit ca. 14,3 %, CB ×⊥́⊥́×⊥́ resp. ×⊥́⊥́×⏑́× wie *hví þrasir þú svá Þórr, ok svá Sólar et sama,* mit ca. 8,6 % und BC ×⊥́×⊥́⏑́×, wie *ok haldiđ heim heđan* mit ca. 6,5 % am häufigsten (es sind hier absichtlich vorwiegend Beispiele mit dreifacher All. gewählt, um über die Dreihebigkeit keinen Zweifel zu lassen). Andere belegte, aber seltenere Kombinationen sind CA2 ×⊥́⊥́⊥̀⏑́×, CC ×⊥́⊥́⏑́×, AE ⊥́×⊥́⊥̀×⏑́×, BE ×⊥́×⊥́⊥̀×⏑́×, CE ×⊥́⊥́⊥̀×⏑́×, DE ⊥́⊥́⊥̀×⏑́×; ferner die noch ebenfalls als dreihebig zu zählenden DB ⊥́⊥́×⏑́× wie *sjalfr sjǫlfum mér, ǫl alda sonum* (ca. 5,3 %), DC3 ⊥́⊥́⏑́×, wie *lundr lognfara* und das seltene DC1 ⊥́⊥́⊥́× wie *tveim trémǫnnum.*

4. An sicher zweihebigen Versen begegnen einige B, wie *viþ jǫtna ætt, í hófi hafa* (ca. 1,8 %), sieben F (*nýt ef þú nemr, þǫrf ef þú þiggr* Hǫ́v. 162, vgl. Hǫ́v. 164. Sigrdr. 19) und ein paar C (Hǫ́v. 16. 80). Zweifelhaft sind die Verse der sprachlichen Betonungsform ×⊥́⊥̀⏑́×, wie *enn mannvit mikit;* sie sind wohl auch als dreihebig zu fassen.

§ 45. Der Bau der Langzeilen. 1. Die Langzeilen zeigen bunten Wechsel von Normal- und Schwellversen. Die Menge der auftretenden Einzelformen ist um so grösser, als einerseits die Normalverse bis auf das geringste mögliche Mass zweier betonter Silben (wie *deyr fé* Hǫ́v. 77, Typus G, § 34, 2) zurückgehen können, andrerseits die Beschränkungen wegfallen, welche die Ausgangsregel der Vollzeile der Auswahl aus den möglichen Formen der Schwellverse auferlegt.

2. Charakteristisch ist die Abneigung, die zweite Halbzeile mit einer Hebung zu beginnen. Daher überwiegen hier die steigenden Typen B und C (81 B-Versen in der ersten Halbzeile stehen 845 in der zweiten,

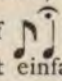
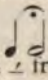
133 C-Versen in der ersten 457 in der zweiten gegenüber, während Typus A in der ersten Halbzeile 762 mal, in der zweiten dagegen nur 136 mal vertreten ist). Durchschnittlich ist auch die zweite Halbzeile länger als die erste, daher sind in jener die F-Verse weit seltener als in dieser (68 : 422), und die G-Verse fehlen beinahe ganz. Auch Auftakte und mehrsilbige Eingangssenkungen sind in der zweiten Halbzeile häufig.

3. Die Alliteration folgt den gewöhnlichen Regeln. Gelegentlich scheinen besondere Reimkünste beabsichtigt zu sein, so gekreuzte Alliteration und Anreimung der Vollzeile, wie *deyr fé,* | *deyja frændr* ‖ *deyr sjalfr et sama* Hǫv. 77.

§ 46. Zur Rhythmisierung. Die oben vorgeführten Versschemata geben die äusseren sprachlichen Formen der Verse (die Formen des ῥυθμιζόμενον) an, aber sie liefern, insofern und soweit der Ljóđaháttr noch ein Gesangsmetrum war, nicht zugleich auch, wie bei den Sprechmetren des Fornyrđislag und Málaháttr, ein durch die natürlichen Quantitäten bereits ungefähr bestimmtes Bild der eigentlichen rhythmischen Formen selbst, in denen die Verse vorgetragen wurden. Die Ähnlichkeit der Typenschemata zwischen diesen beiden Gruppen der Versschemata ist also zunächst nur eine äusserliche. Da aber die Bestimmung der wahren rhythmischen Formen im einzelnen auf grosse, zum Teil wohl unüberwindliche Schwierigkeiten stösst, so gilt es vorläufig wenigstens den sicher erkennbaren Teil der Verstechnik festzustellen. Für die eigentliche Rhythmisierung können (eingehendere Erörterung vorbehalten) hier nur einige vorläufige Andeutungen gegeben werden.

1. Ein deutlicher Hinweis auf das Bestehen des Gesangsvortrags in der Zeit, in welcher die typischen Formen des Ljóđaháttr ausgebildet wurden, liegt einerseits in dem Auftreten von Synkopen innerer Senkungen, welche dem Fornyrđislag und Málaháttr fremd sind, andererseits vor allem in der eigentümlichen Beschränkung des Ausgangs der Vollzeile auf –́ und ⏑́× (resp. –́–̀×). Diese Beschränkung kann nur durch die Annahme von obligatorischen Katalexen am Halbstrophenschluss erklärt werden, wie bereits in § 40 angedeutet wurde.

2. Da eigentlich dreitaktige Reihen am Schluss metrischer Perioden (hier der Halbstrophen) an sich unwahrscheinlich sind, so wird man die üblichen dreihebigen Schemata (×)–́×–́×–́ u. s. w. mit dem Ausgang –́ als brachykatalektische Viertakter interpretieren dürfen, d. h. als Reihen, bei denen der letzte Takt durch eine Pause ersetzt und auch die Senkung des dritten Taktes nicht durch eine besondere Silbe ausgefüllt wird. Das Schema ×–́×–́ mit seinen Varianten stellt dann einfach katalektische Zweitakter dar.

3. Den Ausgang ⏑́×, welcher den Ausgang –́ an Häufigkeit so sehr übertrifft (§ 43), wird man den gewöhnlichen 'Auflösungen' der Sprechverse nicht parallel stellen dürfen, weil sonst 'Auflösung' am Versende überhaupt gemieden wird. Vielmehr wird man die Vorliebe für den Ausgang ⏑́× vermutlich mit der Neigung zu den im skand. Volksgesang ebenso beliebten, wie dem Deutschen fremden katalektischen Versausgängen auf  resp.  u. s. w. in Zusammenhang bringen dürfen, welche dort mit einfachem –́ frei wechseln. Beispiele gewähren z. B. die Musikbeilagen bei Landstad, *Norske Folkeviser,* Christiania 1853.

4. In den norw. Volksliedern wird dieser Schluss auch bei Wörtern der Form –́× ohne Weiteres angewendet, im Ljóđaháttr dagegen nur wenn in einem dreisilbigen Wort eine betonte Silbe unmittelbar vorausgeht (–́–̀×,

§ 43), welche die Mittelsilbe offenbar in ihrer Quantität herabdrückt. Hieraus darf geschlossen werden, dass betonte sprachliche Kürzen im Vers nicht dasselbe Mass haben können wie betonte sprachliche Längen. Daher ist ein Fuss ⊥× im allgemeinen bei etwaigem gradem Takt vermutlich als ♩. ♪, bei ungeradem als 𝅗𝅥 ♩, ein Fuss ⏑́× bei geradem Takt als ♪ ♩., bei ungeradem als ♩ 𝅗𝅥 zu fassen, das Schema ⊥⊥̀ aber dürfte etwa als ♩ ♩ resp. ♩. ♩. zu charakterisieren sein. Der einsilbige Fuss ⊥ hat volle Taktlänge, also 𝅗𝅥 resp. 𝅗𝅥. . Drei- und mehrsilbige Füsse zeigen Spaltungen der auf Hebung und Senkung entfallenden Zeitmasse, ohne dass bestimmte Notenwerte a priori festzustellen wären. Dreisilbige Füsse der Form ⊥⊥̀× werden nach Analogie der ⊥⊥̀ wohl als ♩ ♩ ♩ (Triole: 3) resp. ♩ ♩ ♩ zu messen sein.

5. Ob durchgehends grader oder ungrader Takt, oder für einen Teil der Strophen die eine, für einen andern die andere Taktart anzunehmen ist, muss vor der Hand dahingestellt bleiben. Im Gegensatz zu Heusler ist Verf. der Ansicht, dass die Mehrzahl der Strophen bei Annahme von Tripeltakt eine befriedigendere Rhythmisierung gestattet, als bei Annahme graden Taktes.

6. Die Zahl der sprachlich ausgefüllten und daher allein mit Sicherheit zu konstatierenden Takte der einzelnen metrischen Reihen (Zeilen), welche die Periode (Halbstrophe) bilden, ist nicht immer dieselbe; es finden sich ganz verschiedene Kombinationen, z. B. 2 + 2 + (katal.) 4 in Strophen wie Hǫ́v. 77 *deyr* | *fé* ‖ *deyja* | *frændr* ‖ *deyr* | *sjalfr et* | *sama.* ‖ *ek veit* | *einn, at* | *aldri* | *deyr,* ‖ *dómr of* | *dauđan* | *hvern* ‖ ; 2 + 3 + (katal.) 4 Hǫ́v. 11: *byrđi* | *betri* ‖ *berrat mađr* | *brautu* | *at,* ‖ *enn seï* | *mannvit* | *mikit;* ‖ *auđi* | *betra* ‖ *þykkir þat í* | *ókunnum* | *stađ:* ‖ *slíkt es* | *válađs* | *vera* ‖ u. s. w. Wie weit etwa bestehende Differenzen der Zahl ausgefüllter Takte zwischen den beiden Halbversen der Langzeile durch Pausen u. dgl. auszugleichen sind, bleibt zu untersuchen. Am schwierigsten ist die Frage nach der Behandlung 'dreihebiger' erster Halbverse mit dem Ausgang ⊥×: hier fragt es sich, ob dieser Ausgang ein- oder zweitaktig zu fassen ist, also ob z. B. in Strophen wie Hǫ́v. 104 zu lesen ist: *enn* | *aldna* | *jǫtun ek* | *sótta* ‖ *nú emk* | *aptr of* | *kominn* ‖ *fǫ́tt gatk* | *þegjandi* | *þar* ‖ oder *enn* | *aldna* | *jǫtun ek* | *sót-* | *ta,* ‖ *nú emk* | *aptr of* | *kominn* | (p) ‖ *fǫ́tt gatk* | *þegjandi* | *þar* ‖ u. ä. Mit Rücksicht darauf, dass doch auch der Ljóđaháttr den allgemeinen Kürzungsprozess aller germ. Metra durchgemacht hat, wird man im allgemeinen eher annehmen dürfen, dass auch sprachlich nicht markierte Takte anzusetzen sind, als dass Silbenreihen, welche zwei nach sonstigem altn. Massstab Hebungen bedingende Sprachtöne enthalten, in éinen Takt zusammengezogen werden können. Die letztere Annahme ist einer der Hauptfehlgriffe des Heusler'schen Systems.

3. DIE SKALDISCHEN METRA.

Spezialliteratur: K. Gíslason, *Nogle bemærkninger om skjaldedigtenes beskaffenhed i formel henseende*, Kjøb. 1872 (Vidensk. Selsk. Skr. 5 Række, hist.-phil. Afd. 4. 7) und in zahlreichen Spezialabhandlungen sowie im 2. Band der *Njála*, Kjøb. 1889 (vgl. auch desselben Gelehrten *Forelæsninger over oldnordiske skjaldekvad*, Eftrl. skr. I, Kbh. 1895). — Th. Möbius, *Íslendingadrápa Hauks Valdísarsonar*, Kiel 1874; *Háttatal*, Halle 1879—81. — Th. Wisén, *Conspectus metrorum*, in den Carmina norrœna 1, 171 ff. — E. Sievers, PBB. 5, 449 ff. 6, 265 ff. 8. 54 ff. 10, 526 ff. 15, 401 ff.

§ 47. Terminologisches. 1. Bei den nord. Theoretikern (Snorri u. s. w.) heisst eine Strophe *vísa*, eine Halbstrophe *(vísu-)helmingr*, eine Viertelstrophe *(vísu-)fjórđungr*, eine Einzelzeile *(vísu)orđ*. Als *vísuorđ* gilt das was wir als Halbzeile bezeichneten; daher sind die gradzahligen *vísuorđ* unseren ersten, die ungradzahligen *vísuorđ* unseren zweiten Halbversen gleich.[1] Alle Strophen mit Ausnahme des *ljóđaháttr*, der nur 6 *vísuorđ* besitzt, haben 8 *vísuorđ*. Jede besondere Strophenform heisst *háttr (bragarháttr)*; ihre Namen ergeben sich aus den in § 27, 3 genannten Quellen. Variationen der Strophenformen ergeben sich teils durch wechselnde Länge (Silbenzahl) der *vísuorđ*, teils aus der Behandlung der Binnenreime (§ 47, 2), teils nach rhetorischen Gesichtspunkten. Andere Abweichungen werden als nebensächlich betrachtet.

2. Der Binnenreim, *hending*, ist seiner Qualität nach entweder Vollreim, *ađalhending*, oder Halbreim, *skothending*, je nachdem er gleiche Konsonantfolge nach gleichem oder ungleichem Vokal zeigt; vgl. z. B. Háttatal Str. 1.

L*æt*r sás Hákon h*eit*ir,
h*ann* rekkir liđ, b*ann*at,
jǫrđ kann frelsa f*irđ*um
friđr*ofs*, konungr, *ofs*a.

Hier haben Z. 1. 3 Halbreim, Z. 2. 4 Vollreim. Übrigens werden beim Vollreim namentlich in den älteren Dichtungen geringe Verschiedenheiten der Vokalaussprache unberücksichtigt gelassen. Auch bezüglich der Zahl der Folgekonsonanten, welche in die Hending einzubeziehen sind, herrscht keine ganz feste Praxis.

3. Der Stellung nach unterscheidet man beim Binnenreim *frumhending* und *viđrhending*, d. h. erstes und zweites Reimglied. Steht die erstere am Eingang eines Vísuorđ, so heisst sie *oddhending*, steht sie im Innern, so wird sie als *hluthending* bezeichnet. Die viđrhending trifft der Regel nach die letzte Hebung des Vísuorđ.

4. Der Endreim wird *runhending* genannt, ein Háttr oder ein Gedicht mit Endreim *runhenda, runhent, runhendr háttr* (Gíslason, Aarböger 1875, 107 ff.).

5. Unter *stef* versteht man den wesentlich der enkomiastischen Dichtung der Skalden eigentümlichen Refrain (Möbius, Germ. 18, 129 ff.). 'Das *stef* besteht aus mehreren (2 oder 3 oder 4) Versen, die den integrierenden Bestandteil einer Strophe bilden und als solcher in einer festbestimmten Folge wiederkehren; dem Sinne nach zusammengehörig drücken sie einen dem Inhalt der Drápa angemessenen allgemeinen Gedanken aus und stehen entweder verbunden, so dass sie (2 oder 4) das Viertel oder die Hälfte der Strophe bilden, oder von einander getrennt, und zwar in der Weise, dass sie (2 oder 3 oder 4) auf mehrere Strophen verteilt sind, oder in einer und derselben Strophe bez. Halbstrophe Anfang und (oder) Ende bilden; letztere heissen *klofastef* und *rekstef* (Möbius 139). Ein durch regelrechte Anwendung des *stef* gegliedertes Gedicht, insbesondere enkomiastischen Inhalts, wird *drápa* genannt, für kürzere Gedichte ohne stef gilt der Name *flokkr* (näheres bei Möbius a. a. O.).

[1] Da es sich bei der skaldischen Dichtung um theoretisch ausgebildete Kunstformen handelt, so wird im Folgenden auch die skaldische Terminologie im allgemeinen beibehalten, d. h. speziell nach Visuorđ, nicht nach Langzeilen gezählt werden.

DIE EINZELNEN METRA.

1. Das Dróttkvætt und sein Geschlecht.

§ 48. Unter den skaldischen Versmassen gilt für das vornehmste der *dróttkvædr háttr* oder das *dróttkvætt* (nicht **dróttkvædi* oder **dróttkvæda*), worunter vielleicht zunächst die in der *drótt,* dem königlichen Gefolge übliche kunstvollere Weise zu verstehen ist (Mogk, Ark. 5, 108 f.).

2. Das normale *dróttkvætt* besteht aus zwei Halbstrophen zu je 4 sechsgliedrigen Vísuorđ. Z. 1. 3. 5. 7 haben in der Regel Skothending und stets Doppelalliteration, Z. 2. 4. 6. 8 Ađalhending und einfache Alliteration auf der ersten Silbe des Verses. Das Mass des einzelnen Vísuorđ ist einer der Typen A, B, C, D, E + –́×, z. B.

E	*enn* kóđu gram ‖ g*unn*ar	g*ald*rs upphǫfum ‖ v*ald*a	D
E	(d*ýrđ* frá'k þeims vel ‖ v*arđ*isk	v*inn*ask) fjórđa ‖ s*inn*i	A
C	þás ól*ít*ill ‖ ú*t*i	jǫfra l*iđ*s í ‖ m*iđ*li	A
A	fr*idr* gekk sundr í ‖ sl*íđr*i	S*uđr*vík Dǫnum ‖ k*uđr*i	A2k

3. Auflösung des ersten und zweiten Gliedes ist ziemlich häufig, die des dritten oder vierten Gliedes sehr selten und fast nur bei tonlosen Wörtchen wie *nema, eđa, međal, eru(m), hafa, skulum* u. dgl. oder bei Ableitungssilben (vgl. Háttalal Str. 33. 34) belegt. Das fünfte und sechste Glied haben ausnahmslos die Form –́×.

4. Verkürzung der Hebung ist üblich in den Formen A2k –́–̀⏑̀× ‖ –́×, C ×–́⏑́× ‖ –́× und D –́–́⏑̀× ‖ –́×; alles sonst etwa belegbare ist seltene Ausnahme.

5. Da die geradzahligen Vísuorđ (kurz als $^2|_4$ zu bezeichnen) die Alliteration stets auf der ersten Silbe haben, mithin stets mit einer Hebung beginnen, so sind die Typen B und C (sowie A3) von diesen ausgeschlossen; auch in den ungradzahligen Vísuorđ ($^1|_3$) sind sie verhältnismässig selten. A2k –́–̀⏑̀× ‖ –́× ist für $^2|_4$ typisch, in $^1|_3$ sehr selten, A2l –́–̀–́× ‖ –́× mit starkem Nebenton im zweiten Gliede für $^2|_4$ so gut wie verpönt und auch in $^1|_3$ nicht häufig; relativ schwächere Nebentöne sind eher gestattet, sonst befolgen die einzelnen Dichter in der Auswahl der verschiedenen Typenformen verschiedene Praxis.

Anm. 1. Háttatal St. 1—8 veranschaulichen metrische und sprachliche (stilistische) Eigentümlichkeiten aller skaldischen Versmasse. Hervorzuheben ist daraus Str. 6, welche die angebliche Lizenz behandelt, den sechsgliedrigen Vers zu einem fünfgliedrigen zu verkürzen. Dass diese angebliche Lizenz nur auf einem Missverständnis der Praxis alter Dichter beruht, welche noch zweisilbige Wortformen an Stelle solcher gebrauchten, die zu Snorri's Zeiten bereits einsilbig waren, zeigt besonders Gíslason, Njála 2, 1 ff.

Anm. 2. Háttatal St. 9—27. (39. 40) erläutern die rein rhetorischen Variationen des Dróttkvætt, welche ebenfalls besondere Namen tragen. Es handelt sich dabei um das Verhältnis von Satz- und Strophengliederung, um die Anwendung von Schaltsätzen (Parenthesen, *stál*), die Anwendung antithetischer Begriffe in demselben Visuorđ u. s. w. Für das Einzelne ist auf das Háttatal zu verweisen, da es sich nicht um eigentlich metrische Variationen handelt.

Anm. 3. Háttatal Str. 28—67 handeln — wenn auch nicht in streng systematischer Folge und ausschliesslich — von besonderen Reimkünsten, namentlich den verschiedenen Stellungen der Hendingar, Verschiebung der Reimarten (Ađalhending in $^1/_3$, Skothending in $^2/_4$), Vermehrung der Hendingar (Doppelhendingar in einem Vísuorđ u. dgl.). Dabei handelt es sich meist offenbar nur um gelegentliche Künsteleien, und fast alle die so entstehenden Formen können noch als gelegentliche Abarten des normalen Dróttkvætt bezeichnet werden. Es mag daher genügen, auch hier auf das Háttatal selbst zu verweisen.

Anm. 4. Besondere Hervorhebung erheischen die Abarten, welche durch Verminderung der Hendingar entstehen. Von solchen führt das Háttatal auf Str. 66 *munnvǫrþ* (*munvǫrþur* im Háttalykill): $^1/_3$ reimlos, $^2/_4$ mit Skothending, Str. 67 *háttlausa:* 1—4 reimlos,

der Hauptstab braucht nicht die erste Silbe zu treffen, und Strophe 54—58 die *fornskálda hǽttir*, welche sich von den beiden vorher genannten auch wieder nur durch besondere Spezialisierungen der Reimstellung u. dgl. unterscheiden.

§ 49. Neben dem normalen Dróttkvætt stehen katalektische Formen ohne Schlusssenkung, welche als *stúfar* bezeichnet werden. Das Háttatal Str. 49—51 unterscheidet drei Unterarten, je nachdem Z. 4, $^2/_4$ oder 1—4 katalektisch gebildet sind.

§ 50. Erweiterte Formen: 1. In den *kimlabǫnd* (Háttatal Str. 59—61) wird der sechsgliedrige Vers durch Anfügung eines Wortes der Form –́× erweitert, das in beiden Silben mit dem vorausgehenden Worte reimt, z. B. *brands hnigþili randa stranda.*

2. Verbreiteter und wichtiger ist der *hrynjandi háttr* oder das *hrynhent* (Háttatal Str. 62—64). Auch hier ist –́× angeschoben, aber die Hendingar bestehen wie im normalen Dróttkvætt aus einer einfachen Frumhending und Viđrhending (§ 47, 3). Durch den gleichmässigen Ausgang –́×–́× wird übrigens der alte Typenwechsel in der ersten Vershälfte allmählich unterdrückt, sodass schliesslich einförmiger 'trochaischer' Rhythmus die Oberhand gewinnt.

3. Das sog. *draughent* (Háttatal Str. 65) hat die Form –́×–̀–́×–́×, z. B. *vápna hríđ velta náđi | vægđarlaus feigum hausi.*

2. Die smærri hættir.

§ 51. Mit dem Namen der *smærri hættir* belegt der Kommentar zum Háttatal die Str. 68—79, welche durchgehends geringere Zeilenlänge haben, als das Dróttkvætt resp. seine achtgliedrigen Erweiterungen (§ 50).

1. Viergliedrige Verse, Umbildungen der Fornyrđislagstrophe in skaldischem Sinne: a) *toglag* (*togmælt, togdrápulag*, Háttalykill *togdrápuháttr*) und *hagmælt*, Str. 68—70: Fornyrđislag mit Einfügung von Hendingar und Regulierung der Stellung der Alliteration; der erste Fuss darf statt durch –́× auch durch ⏑́× gebildet sein; — b) die Gruppe des *grœnlenzki háttr* Str. 71, *skammi háttr* Str. 72, und *nýi háttr* Str. 73, von den vorigen unterschieden durch zweisilbige Hending in $^2/_4$ (der *skammi háttr* hat dabei für $^2/_4$ die Form ⏑́× | ⏑́×); — c) *náhent*, Str. 74: Form A2l mit Hendingar in 2. u. 3. Silbe; — d) Über das *alhnept* s. 3.

2. Fünfgliedrige Verse: *Hađarlag* (Háttatal 79), der spezifisch skaldische Málaháttr mit Regelung der Alliterationsstellung und Hendingar.

3. Eine besondere Gruppe bilden die Str. 75—78 des Háttatal mit Katalexe oder Synkope der Senkung nach der Hending (*stýfđar hendingar*). Die ihrem Baue nach nicht überall durchsichtigen Varianten dieser Gruppe werden als *stúfhent, hnugghent, hálfhnept, alhnept* bezeichnet; das letztere hat die Form –́–̀ | –́–̀ mit Ađalhending auf den nebentonigen Silben. Eine andere Abart ist das *háhent* des Háttalykill Str. 15.

3. Die runhendir hættir.

§ 52. Durch die Anwendung des Endreims statt des Binnenreims entstehen die sog. *runhendir hættir* oder das *runhent* (§ 47, 4). Seine Hauptarten sind:

1. Viergliedriges Runhent, ein Fornyrđislag mit Endreimen, von Snorri Str. 80 f. 86 f. wieder in verschiedene Unterarten gespalten; dazu als katalektische Form das dreigliedrige Runhent der Str. 82.

2. Fünfgliedriges Runhent, eine Endreimmodifikation des Málaháttr, Str. 83. 92; dazu ein katalektisches *stýft runhent* Str. 84.

3. Sechsgliedriges Runhent, Str. 88, eine Parallele zum *dróttkvætt* resp. zur *háttlausa* (§ 48, Anm. 4); dazu ein katalektisches *stýft runhent* Str. 89.

4. Achtgliedriges Runhent, dem *Hrynhent* analog, findet sich nur in den katalektischen Formen –́×–́×–́×–́ Str. 91 (resp. –́×–́×⏑́×–́ Str. 94) und –́×–́×–́×⏑́× Str. 90, welche vom Kommentar zum Háttatal als die Grundform betrachtet wird; zur Form der Katalexe vgl. § 46, 3.

5. Mit dem *hálfhnept* (Str. 77, § 51, 3) berührt sich die namenlose Strophe 93, deren Bau aber nicht ganz durchsichtig ist.

4. Die volkstümlichen Metra.

§ 53. 1. Auch die Skalden bedienen sich zum Teil der in § 32—46 behandelten volkstümlichen Metra und weichen dabei von der eddischen Behandlungsweise dieser Metra nicht wesentlich ab, höchstens dass sie zum Teil die Bildung der Senkungen strenger behandeln. Dies gilt insbesondere vom *málaháttr* (Str. 95), *ljóđaháttr* (Str. 100) und *galdralag* (Str. 101). Das oben als Fornyrđislag bezeichnete Metrum wird von Snorri Str. 96—99 wieder schematisch in 4 Unterarten gespalten; für die drei ersten derselben sind die Namen *fornyrđislag, bálkarlag* und *stikkalag* überliefert.

2. Als besondere Kunstform haben die Skalden aus dem alten Fornyrđislag den *kviđuháttr* (Str. 102; vgl. § 31) entwickelt, bei welchem Z. 1/3 regelmässig katalektisch gebildet sind (Typus F, § 34, 1), während Z. 2/4 regelrechte viergliedrige Normalverse aufweisen. Zu beachten ist das häufige Auftreten der Form ⏑́×–́ in 1/3; selten ist dagegen die Form ×⏑́–̀.

ANHANG.

DIE RIMUR.

§ 54. Aus dem Runhent (§ 52) hat sich die Hand in Hand mit dem Verfall der eigentlichen Kunstdichtung der Skalden emporblühende neue Dichtungsform der *rímur* entwickelt. Sie haben vom alten Runhent den Gebrauch der Alliteration und des Endreims beibehalten, bedienen sich auch noch der alten Freiheit der Auflösung der Hebungen und Senkungen und der Verkürzung der Hebung im zweiten Takt. Im übrigen aber sind sie bei glatt trochaischem oder iambischem Rhythmus den Reimversen der übrigen Völker des Abendlandes im Mittelalter gleich gebaut, und sie fallen damit aus dem Bereiche der altgermanischen Metrik im engeren Sinne heraus. Über die geläufigsten Formen s. die Einleitung von Wisén zu seinen *Riddara-rímur* S. V ff. Eine grosse Anzahl späterer Formen illustriert der *Háttalykill rímna* des *Hallr Magnússon* (gedruckt bei Jón Þorkelsson jr., *Om digtningen på Island i det 15. og 16. årh.*, Københ. 1888, 361 ff.). — Vgl. K. Gíslason, *Forelæsninger over de ældste rímur*, Efterl. skr. II, 144 ff.

C. ANGELSÄCHSISCHE METRIK.

Literatur (vgl. § 2): H. Schubert, *De Anglosaxonum arte metrica*, Berol. 1871. — M. Rieger, *Die alt- und ags. Verskunst*, Halle 1876 = ZfdPh. 7, 1 ff. — E. Sievers, PBB. 10, 209 ff. 451 ff. 12, 454 ff. — K. Luick, PBB. 11, 470 ff. 12, 388 ff. 15, 441 ff. — M. Trautmann, *Anglia Beibl.* 5, 87 ff. — Ph. Frucht, *Metrisches und Sprachliches zu Cynewulfs Elene, Juliana u. Crist*, Greifsw. 1887 — M. Cremer, *Metr. und sprachl. Untersuchung der altengl. Gedichte Andreas,*

Gûdlâc, Phoenix, (Elene, Juliana, Crist), Bonn 1888. — H. Möller, *Zur ahd. Alliterationspoesie*, Kiel u. Leipzig 1888. — H. Hirt, *Untersuchungen zur westgerm. Verskunst* I. Leipzig 1889. — K. Fuhr, *Die Metrik des westgermanischen Alliterationsverses*. Marburg 1892. — F. Graz, *Die Metrik der sog. Cædmonschen Dichtungen*. Weimar 1894. — J. Schipper, *Grundriss der englischen Metrik*. Wien 1895. — M. Deutschbein, *Zur Entwicklung des englischen Alliterationsverses*. Leipzig 1902.

§ 55. Die Quellen für die Erkenntnis der ags. Metrik erstrecken sich, wenn man ihre Entstehungszeit ins Auge fasst, etwa vom Schluss des 7. bis in's 10. Jahrh., überliefert aber sind die ags. Gedichte meist in Handschriften des 10. und 11. Jahrhs., welche die ursprünglichen Dialektformen der einzelnen Dichtungen in das gemeine Westsächsisch ihrer Zeit verwandelt und dabei zugleich eine Menge jüngerer Sprachformen aufgenommen haben. Hierdurch ist das Metrum vielfach gestört worden, und zwar umsomehr, je weiter die betreffenden Dichtungen nach Dialekt und Alter von der Zeit der Handschriften abliegen. Gerade für die klassische Dichtung des 7. und 8. Jahrhs. ist daher die Überlieferung keine gute zu nennen. Indessen lassen sich, zumal mit Hülfe der Aufschlüsse über die Entwicklung der Sprache, welche die alten Prosahandschriften gewähren, jene Verderbnisse meist mit Sicherheit erkennen und beseitigen. Eine Untersuchung darüber ist namentlich PBB. 10, 451 gegeben; Ergänzungen dazu s. besonders bei Frucht und Cremer a. a. O., und bezüglich der Quantitäten der Fremdnamen bei A. Pogatscher, *Zur Lautlehre der griech., lat. und roman. Lehnworte im Altengl.*, QF. 64, 21 ff.

§ 56. Betonung.[1] 1. Einen schweren Nebenton haben die Stammsilben zweiter Glieder von Nominalkompositis, welche noch deutlich als Komposita empfunden werden, wie *ʒúdrìnc, ʒárhòlt, hrínʒnèt*. Ein solcher Nebenton zählt daher fast ausnahmslos als besonderes Glied. Dagegen haben die zweiten Glieder von Eigennamen, (wie *Bēowùlf, Hýʒelàc*) nur einen schwächeren Nebenton, der nach Belieben des Dichters zur Bildung eines besonderen Gliedes verwandt oder ignoriert werden kann. Die Schlusssilben von Kompositis, welche nicht mehr als zusammengesetzt empfunden werden (vgl. Ags. gr. § 43), gelten in der Regel für unbetont. Abgesehen von einzelnen Wörtern gehören hierher namentlich die Adjektiva auf *-lic* und *-sum*.

2. Schwer nebentonig sind ferner in der älteren Sprache die Mittelsilben von Wörtern der Form ⏗–×, also *éhtènde, sémnìnʒa, éntìscne* u. s. w., entsprechend bei ⏖×–×, wie *ǽdelìnʒa*. In der alten Dichtung bilden daher solche Silben stets ein besonderes Glied, erst später kann der betreffende Nebenton auch gelegentlich ignoriert werden.

3. Kurze Mittelsilben in Wörtern der Form ⏗⏑× schwanken. Im Verse zeigen sie gewöhnlich Betonungen wie *bôcère, wîsìʒe, dēnòde*, seltener haben sie nur einen Ton, wie *fúndode wrécca* Beow. 1137. Sie haben also offenbar einen leichteren Nebenton gehabt, welcher eher ignoriert werden konnte.

4. Alle Schlusssilben gelten für unbetont, unbeschadet ihrer Quantität. Nur selten scheinen besonders schwere Schlusssilben von den Dichtern als nebentonig behandelt worden zu sein.

§ 57. Silbenzahl. Abgesehen von der Feststellung rein sprachlich-dialektischer Verschiedenheit der Silbenzahl einzelner Wortformen (vgl.

[1] Vgl J. Huguenin, *Secondary stress in Anglo-Saxon determined by metrical criteria*. Diss. Baltimore 1901.

darüber die in § 55 angeführte Literatur) kommen für die Praxis der Dichter besonders zwei Punkte in Betracht:

1. Behandlung urspr. silbischer *l, m, n, r* (vgl. § 30), bez. der daraus entstandenen *-ol, -or, -er* u. s. w.: a) Nach kurzer Wurzelsilbe, also in Formen wie *setl, fædm, deʒn* (oder *medel, fuʒol,* spr. *medl, fuʒl*) zählen die *l, m, n* wie im Nord. nicht als besondere Silben; diese Wörter werden also als ⊥́, nicht als ⏑́× gemessen. Dagegen können die aus *r* entstandenen *-er, -or* u. s. w. als selbständige Silben behandelt, also Wörter wie *wæter, leʒer* als ⏑́× gemessen werden, d. h. an Stellen erscheinen, wo das Metrum notwendig zwei Silben verlangt. — b) Nach langer Wurzelsilbe überwiegt wohl die silbische Geltung, aber nicht selten werden Wörter wie *súsl, tunʒl, bósm, béac(e)n, tác(e)n, fróf(o)r, wuld(o)r,* auch als einsilbig, also als ⊥́ neben ⊥́×, gemessen.

2. Hiatus ist unbedenklich gestattet, doch ist sicher oft auch Elision vor unbetonter Silbe eingetreten. Genauere Regeln aber lassen sich nicht geben, da die Senkungen nicht so an eine bestimmte Silbenanzahl gebunden sind wie im Nordischen.

§ 58. Versarten. Wie bereits in § 4, 3 bemerkt wurde, besitzt das Ags. nur zwei Versarten, den Normalvers und den Schwellvers, in der Regel in paariger Bindung; über Ausnahmen von letzterer Regel s. § 67, über gelegentliche Binnen- und Endreime § 68.

1. DER NORMALVERS.

§ 59. 1. Von den fünf Typen ist A am häufigsten, dann folgen in wechselndem Verhältnis B, C, D. Im allgemeinen ist E am seltensten.

2. Im ersten Halbvers pflegen die fallenden Typen A und D häufiger zu sein als im zweiten, welcher seinerseits die steigenden Typen B und C stark bevorzugt. E ist durchschnittlich in II häufiger als in I.

3. Von den Unterarten von A ist A1 am häufigsten, A2 am seltensten, der Untertypus A2k ⊥́⊥̀ | ⏑́× in II häufiger als in I, die Form ⊥́× | ⊥́⊥̀ mit schwerem Nebenton am Schluss wird in II teilweise gemieden. A3 ist der Alliterationsgesetze halber auf I beschränkt. B3 begegnet ganz sporadisch in I. Die Verteilung der Unterarten von C schwankt. Von den D ist D3 ⊥́ | ⏑́⊥̀× am seltensten (es findet sich fast nur bei Kompositis, wie *þéodcýninʒa*, nur ausnahmsweise bei zwei selbständigen Wörtern im Halbvers, wie *féorh cýninʒes*), demnächst D4 ⊥́ | ⊥́×⊥̀. Von E kommt fast nur die Form ⊥́⊥̀× | ⊥́ vor.

4. Von den erweiterten Typen ist D*1. 2 ⊥́× | ⊥́⏑̀× in I ziemlich verbreitet, zum Teil selbst stärker als das normale D; D4 ⊥́× | ⊥́×⊥̀ steht hinter D1. 2 stark zurück. Ferner finden sich in I auch, doch ziemlich selten, erweiterte A* ⊥́⊥̀× | ⊥́×, und, mit nebentoniger Schlusssilbe ⊥́⊥̀× | ⊥́⊥̀; die Nebentöne des erweiterten Fusses sind relativ leicht; überdies ist ein ziemlich grosser Teil der etwa hierher zu beziehenden Verse dadurch zweifelhaft, dass sie entweder im ersten oder im zweiten Fusse ein urspr. sillbisches *l, m, n, r* enthalten, welches nach § 57, 1 zu beurteilen ist. — In II fehlen die erweiterten Typen so gut wie ganz.

Anm. Gelegentlich trifft man einzelne anomale Versbildungen an, so ⊥́×(×)⏑́×, d. h. ein A mit Verkürzung der zweiten Hebung ohne vorhergehenden Nebenton oder ⊥́⏑́⏑̀×, wie *andswarode* (wenn hier nicht ein älteres **ándswòrode* anzunehmen ist) oder ⊥́××(×)⊥́ ohne ausgeprägten Nebenton. Die meisten dieser Fälle werden, abgesehen von den ⊥́×(×)⏑́×, auf Verderbnis der Überlieferung beruhen.

§ 60. Auflösungen. 1. Auflösung der ersten Hebung ist ziemlich verbreitet, am wenigsten noch bei B, demnächst bei A, am meisten beliebt bei C, D, E. Gemieden wird nur die Auflösung in dem Typus C3 ×⊥́|⏑́×.

§ 2. Weniger oft wird die zweite Hebung der normalen Typen aufgelöst; bei C ist die Form ×⊥́|⏑́×× geradezu Ausnahme, eher wird noch ×⏑́×|⏑́×× gebraucht. Dagegen ist diese Auflösug bei dem erweiterten D ⊥́×|⏑́×⊥̀× wieder ziemlich beliebt. Auch die Schlusshebung von E ⊥́⊥̀×|⏑́× wird nicht ganz selten aufgelöst.

3. Auflösung nebentoniger Glieder ist gestattet, aber nicht häufig.

§ 61. Senkungen. 1. Die Senkungen bestehen normaler Weise aus sprachlich unbetonten Silben, ausser bei dem gesteigerten A2. Bei B findet sich bisweilen ein sprachlicher Nebenton nach der ersten Hebung ××⊥́|⊥̀⊥́; noch viel seltener sind Nebentöne in der Schlusssenkung von C ×⏑́×|⊥́⊥̀ oder im erweiterten D* ⊥́⊥̀|⊥́×⊥̀; beim einfachen D und E fehlen sie ganz.

2. Die Eingangssenkung von B und G ist meist zwei-, demnächst drei- und einsilbig, auch viersilbig. Das Maximum stellen die sehr seltenen 5—6 silbigen Senkungen dar.

3. Beim normalen A und A2b ist die erste Senkung meist einsilbig, demnächst zweisilbig, seltener dreisilbig, nur ausnahmsweise 4—5 silbig. Bei A3 ist sie meist um eine Silbe länger, also gewöhnlich 2—3 silbig, seltener 4 silbig; einsilbige Senkung ist durchaus unbeliebt.

4. Die innere Senkung von B ist der Regel nach einsilbig, viel seltener zweisilbig. Dreisilbige Senkung an dieser Stelle begegnet nur ganz ausnahmsweise.

5. Auch bei D4 ⊥́|⊥́×⊥̀ und E1 ⊥́⊥̀×|⊥́ ist die Senkung nur selten zweisilbig, desgleichen die erste Senkung der erweiterten D* ⊥́×|⊥́⊥̀×.

6. Wiederum nur ganz ausnahmsweise sind die dreigliedrigen Füsse der Typen D resp. D* und E durch Einschaltung einer überzähligen Senkung zu ⊥́×⊥̀× erweitert, z. B. E1 ⊥́×⊥̀×|⊥́, wie *middanȝèardes wéard.* Die meisten überlieferten Beispiele für diese Formen sind aber zweifelhaft.

7. Die Schlusssenkungen der Typen ACD sind streng einsilbig; nur durch Einsetzung jüngerer Sprachformen ist diese Regel in der Überlieferung öfters gestört.

§ 62. Auftakte überschreiten selten das Mass éiner Silbe und gehen nur ganz ausnahmsweise über das Mass von zweien hinaus.

§ 63. Die Alliteration folgt den allgemeinen Regeln (§ 18 f.).

2. DER SCHWELLVERS.

Vgl. § 23.

§ 64. Alliteration. I hat gewöhnlich Doppelalliteration auf erster und zweiter, seltener auf zweiter und dritter, einigemal auch auf erster und dritter Hebung. Ausnahmen sind im ganzen dreifache Alliteration und einfache auf zweiter oder noch seltener auf erster Hebung allein. Der Hauptstab tritt meist auf die mittlere Hebung von II, seltener auf die erste, wenn diese besonders betont ist.

§ 65. Versarten. 1. Bei weitem am häufigsten sind die Formen AA ⊥́×⊥́×⊥́× und BA ×⊥́×⊥́×⊥́×; alle andern treten dagegen sehr zurück, vgl. folgende Tabelle, welche die Anzahl der Belege für die einzelnen sicher belegten Formen angibt:

	AA	A2A	A*A	BA	CA	AA2k	BA2k	AA2l	BA2l
I	250	20	16	53	7	3	1	1	1?
II	275	—	—	68	8	1	2	—	5

	AB	BB	AC	BC	CC	AD	BD	CD	AE	BE	CE
I	15	7	17	7	3	12	7	—	8	1	—
II	16	2	9	1	6	—	9	2 (?)	12	2	1 (?)

Danach ist der Ausgang A ⊥×|⊥× einschliesslich A2k ⊥⊥̀|⏑̲̀× für das Ags. geradezu typisch: er findet sich in ca. 85% aller Schwellverse. Das Ags. steht also mit seinen 'klingenden' Ausgängen im vollsten Gegensatz zu der Vollzeile des nord. Ljóđaháttr, welche fast allein die 'stumpfen' Ausgänge ⊥×⊥ resp. ⊥×⏑̀× und ⊥⏑̀× resp. ⊥⊥ bevorzugt.

2. Ausnahmsweise begegnen wie im Nordischen auch Verse, die man kaum anders als vierhebig messen kann; bei einigen Versen ist es zweifelhaft, ob man ihnen drei oder vier Hebungen zuschreiben muss.

§ 66. Senkungen. 1. In AA ⊥×.....⊥×(.)⊥× ist die erste Senkung 1—6silbig; ähnlich liegt die Sache bei AB ⊥×..._×.⊥, AC ⊥×....⊥⊥× u. s. w. sowie bei BA ×.⊥×...⊥×.⊥×, BB ×.⊥×...⊥×.⊥ und BC ×..⊥×... ⊥⏑̲̀× u. ä. Die erste innere Senkung ist also etwa ebenso dehnbar wie die erste Senkung des normalen A. Dagegen muss es auffallen, dass die Eingangssenkung der hier als BA, BB u. s. w. bezeichneten Typen nur selten das Mass éiner Silbe übersteigt und kaum je über zwei hinausgeht, während im Normalvers bei B und C die erste Senkung gerade besonders dehnbar ist. Daher kann jene Bezeichnung BA, BB u. s. w. zunächst nur schematische Bedeutung haben; historisch richtiger würde wohl die Bezeichnung aAA, aAB u. s. w. sein.

2. Die übrigen inneren Senkungen sind bisweilen zweisilbig, sehr selten (und dann kaum sicher) dreisilbig. Von den Schlusssenkungen gilt die allgemeine Regel der Einsilbigkeit.

3. STROPHENBILDUNG.

§ 67. Das ags. Epos kennt keine Strophenbildung (§ 3). Nur kurze Sinnesabsätze, aber keine Strophen im technischen Sinne, bieten die Psalmen und Hymnen, oder Gedichte wie das Runenlied oder Sängers Trost. In all diesen Fällen darf man höchstens an einen Vergleich mit den franz. Tiraden denken. Dagegen wird in den Gnomica Exoniensia und im ersten Rätsel der Ablauf der regelmässigen Langzeilen durch zäsurlose Vollzeilen (§ 4, 1) unterbrochen, welche auf Ansätze zur Strophenbildung hinweisen. Die überlieferten Reste sind aber zu dürftig, als dass man bestimmte Regeln über ags. Strophenbau daraus ableiten könnte. Beachtenswert ist jedoch, dass die Gliederung der Rede hier wie im nord. Ljóđaháttr vorzugsweise durch Einschaltung unpaariger Vollzeilen hervorgebracht wird. Vielleicht darf man hieraus (mit Müllenhoff, *de carmine Wessofontano*, Berol. 1861) schliessen, dass Ansätze zu einer Strophenbildung nach Art des nord. Ljóđaháttr bereits in germ. Zeit vorhanden waren.

4. REIM.

Literatur: J. Grimm, *Andreas und Elene* S. XLIII f. — F. Kluge, PBB. 9, 422 ff. O. Hoffmann, *Reimformeln im Westgermanischen*, Darmstadt 1885.

§ 68. 1. Neben der Alliteration verwenden auch die ags. Dichter bisweilen, doch ohne festes Prinzip, den Reim als Versschmuck. Nur

im Reimlied ist der Endreim ganz durchgeführt; längere Endreimstellen finden sich ausserdem Crist 591—5. 1644 ff. Andr. 869 ff. El. 1236—51.

2. Der Stellung nach zerfallen die Reime in zwei Hauptklassen: a) Innenreime, wie *hond rond ʒefenʒ;* besonders beliebt sind solche Reime bei Kompositis, wie *wordhord, warodfaroða,* bei Additionsformeln, wie *sǽl ond mǽl, fród ond ʒód,* und als 'grammatischer Reim', wie *láð wið láðum, bearn æfter bearne.* — b) Endreime, und zwar α) zwischen den beiden Hälften einer Langzeile, wie *fylle ʒefǽʒon, fæʒere ʒeþǽʒon* Beow. 1014, oder β) zwischen den Schlüssen zweier korrespondierenden Halbzeilen benachbarter Langverse, wie Beow. 465 f. 890 f.

Anm. 1. Bisweilen verbindet sich Innen- und Endreim, z. B. *wrenceð hé ond blenceð, worn ʒepenceð* Mod 33. Bei Fällen wie *ʒóda ʒéasne, ʒrundléasne wylm* u. ä. dürfte die Absichtlichkeit der Reime zweifelhaft sein. Innenreim neben abweichendem Endreim ist im Reimlied häufig. Auch Verteilung des Innenreims auf zwei Langzeilen findet sich, wie *sondlond ʒespearn, ʒrond wið ʒréote* u. ä. Auch hier ist manches zweifellos nur zufällig.

3. Der Qualität nach sind die Reime entweder eigentliche Reime, wie *wordhord, wordum and bordum,* oder Binnenreime im Sinne der nord. *hendingar* (§ 47, 2), wie *eardʒearde, láð wið láðum.* Auch Assonanzen statt reiner Reime sind an einigen Stellen gewiss beabsichtigt (z. B. Assonanzen wie *wæf : læs, ʒebunden : beþrunʒen* in der Reimstelle der Elene 1236 ff.), auch wohl Analogien zu der nord. Skothending, besonders in Kompositis wie *holmwylm, sundʒeblond* u. dgl. In der Annahme solcher Halbreime als beabsichtigten Schmuckes wird man indessen sehr vorsichtig sein müssen.

Anm. 2. Der von Kluge a. a. O. 435 ff. in ziemlichem Umfange angenommene Suffixreim ist schwerlich als besondere Kunstform zu statuieren, zumal es sich meist nur um Gleichklang von Silben handelt, die im Verse durchaus unbetont sind.

4. Dem Umfange nach ist der Reim meist stumpf, wie *fús : hús,* aufgelöst *þræce : wræce,* oder klingend, wie *ásǽled : ʒewǽled,* aufgelöst *þreodude: reodude;* dreisilbiger Reim wie *flôdàde : ʒôdàde* findet sich im Reimlied.

D. ALTSÄCHSISCHE METRIK.

Literatur (vgl. § 2): J. A. Schmeller, *Ueber den Versbau bes. der Altsachsen,* Abh. d. philos.-philol. Cl. der Bayer. Akad. d. Wiss. 4, 1 (1844), 207 ff. — A. Amelung, ZfdPh. 3, 280 ff. — F. Vetter, *Zum Muspilli,* Wien 1872. — H. Schubert, *Caput unum de saxon. evang. harmoniae iis versibus qui viris doctis breviores quam licet visi sunt,* Nakel 1874. — E. Sievers, ZfdA. 19, 43 ff. — M. Rieger, *Die alt- und ags. Verskunst,* Halle 1876 (ZfdPh. 7, 1 ff.). — C. R. Horn, PBB. 5, 164 ff. J. Ries, QF. 41, 112, ff. — E. Sievers, PBB. 10, 539 ff.; *Altgerm. Metrik* § 103 bis 123. — Fr. Kauffmann, PBB. 12, 283 ff. 15, 360 ff. — K. Luick, PBB. 15, 441 ff. — H. Hirt, Germ. 36, 139 ff. 279 ff. — R. Kögel, *Geschichte der deutschen Literatur. I.* Ergänzungsheft I. Strassburg 1895.

§ 69. Der Heliand liegt, abgesehen von den Fragmenten V und P, in doppelter Überlieferung, dem Cottonianus C und dem Monacensis M vor, welche dialektisch nicht unwesentlich von einander abweichen. Die Differenzen erstrecken sich sehr oft auch auf Verschiedenheit der Silbenzahl einzelner Wortformen oder ganzer Klassen von solchen. Nach Kauffmann steht in dieser Beziehung C der für die Untersuchung des Metrums allein in Betracht kommenden Sprache des Verfassers im allgemeinen näher als M; immerhin wird bei der grossen Freiheit des Versbaues im Heliand manches stets zweifelhaft bleiben müssen, da man nicht mit Bestimmtheit an die Überlieferung der einen oder der andern Hs. anknüpfen kann und

die Bruchstücke der Genesis (vgl. *Heliand und Genesis,* hrsg. von O. Behaghel. Halle 1903) nicht viel austragen. — Wesentlich ist, dass die aus urspr. silbischem *l, r, n, m* erwachsenen alts. *-al, -ar, -an, -om* wie in *tungal, fingar, têcan, mêthom* abweichend vom Altn. (§ 30, 1) und Ags. (§ 57, 1) stets als volle Silben zählen, oder wenigstens stets so zählen dürfen. — Über die Elision lassen sich ebensowenig feste Regeln geben wie beim Ags. (§ 57, 3).

§ 70. Betonung. Das Alts. ist nicht so empfindlich gegen Belastung der Senkungen durch Nebentöne wie das Altn. und Ags.: sprachliche Nebentöne scheinen daher hald als besondere Glieder markiert, bald beim Vortrag ignoriert werden zu müssen. Eine sichere Entscheidung im Einzelnen ist oft unmöglich.

§ 71. An Versarten treten sowohl Normalverse als Schwellverse auf, und zwar fast ausschliesslich in der Form von Halbzeilen, welche paarweise durch die Alliteration zu Langzeilen verbunden sind. Cäsurlose Verse, meist vom Umfang eines Schwellverses, sind nur ganz vereinzelt, aber doch wohl sicher, zu belegen (vgl. auch § 77, 2).

§. 72. Besonderheiten des alts. Versbaues im Gegensatz zum Altn. und Ags. sind vornehmlich: 1) Die Neigung zur Anschwellung der variabeln Senkungen. Die einfachsten Typenformen treten daher weit mehr zurück, und das ags. Maximum von 4—5 Silben wird bei ABC oft überschritten. Parallel damit geht: 2) Die Neigung zur Anwendung von Auftakten. Ein- und zweisilbiger Auftakt ist überall unbedenklich, auch vor D und E, auch längere Auftakte noch sehr gewöhnlich: nach Kauffmann steigt seine Länge bei A in II bis auf 10 Silben; es ist aber fraglich, ob es sich bei diesen längsten Formen nicht vielmehr um Eingangssenkungen steigender Typen, als um echte Auftakte handelt. Besonders wichtig ist ferner: 3) Die Licenz zur Bildung überzähliger Senkungen. Über diese vgl. § 75, 4.

Anm. Durch diese Freiheiten im Verein mit der Unsicherheit bezüglich der Behandlung der sprachlichen Nebentöne (§ 70) werden die charakteristischen Formen mancher Typen im einzelnen so verwischt, dass über die Einordnung und Rhythmisierung Zweifel entstehen müssen.

1. DER NORMALVERS.

§ 73. In I folgen die fünf Typen der Häufigkeit nach in der Reihenfolge ABCDE, in II dagegen als BACED; dabei treten D und E in II auffallend zurück. In I dominieren die fallenden, in II die steigenden Typen; dazu stimmt, dass die Auftakte in II häufiger besonders stark angeschwellt werden: auch diese Auftakte verleihen dem Gesamtvers einen steigenden Charakter.

§ 74. Von den A ist A1 am häufigsten. A2 begegnet in allen theoretisch möglichen Formen (§ 15, 1, b), ist aber im ganzen selten; in II fehlt die Unterform ⊥́×|⊥́⊥̀ abgesehen von stehenden Formeln wie *dróhtin frô mîn.* Neben B1 ist B2 (§ 15, 2) stark vertreten (nach Kauffmann in etwa 30 % aller B-Verse). Sehr selten ist B3 mit dreisilbiger zweiter Senkung. C1 ist in I beliebter als in II, bei C3 ×⊥́|⏑́× und C2 ×⏑́×|⊥́× gilt das Umgekehrte. Unter den D ist D1 ⊥́|⊥́⊥̀× am beliebtesten, dann folgen D2 ⊥́|⊥́⏑̀× und D4 ⊥́|⊥́×⊥̀ (letzteres ist speziell in II selten); D3 ⊥́|⏑́⊥̀× ist ungewöhnlich. Unter den E herrscht die Form E1 ⊥́⊥̀×|⊥́ fast ausschliesslich; ⊥́⏑̀×|⊥́ und ⊥́×⊥̀|⊥́ sind kaum sicher zu belegen. Viel häufiger als im Ags. sind die erweiterten Typen, zumal auch in II verbreiteter als dort. In Betracht kommen A* ⊥́⊥̀×|⊥́× und D* ⊥́×|⊥́⊥̀×; auf letzteres entfallen nach Kauffmann etwa 60 % aller D-Verse von I und etwa 15 % von II.

§ 75. Senkungen. 1. Die Eingangssenkung von B und C ist am häufigsten zwei- bis viersilbig, steigt aber bis auf 10 Silben. — 2. Die innere Senkung des normalen A erreicht das Maximalmass von 5—6 Silben, die von B3 selten das von 3 (§ 74); die des erweiterten A* kann zweisilbig, die von D4 ∠|∠×⊥ und E1 ∠⊥×|∠ ebenfalls zweisilbig sein, selbst dreisilbig; die des erweiterten D* ∠×|∠⊥× kann auf 2—4 Silben steigen, so vielleicht auch die erste Senkung von D4 ∠×|∠×⊥, wenn Schemata wie ∠×...|∠×⊥ nicht vielmehr zu den alts. Erweiterungen von A2 zu stellen sind. — 3. Die im Altn. und Ags. streng einsilbige Schlusssenkung von A (seltener von C) ist bisweilen auf zwei Silben erweitert, z. B. A *idis gihîuuida, drohtines mid is diurithun,* C *sô uuârun thia man hêtana;* bei A* und D kommt diese Erweiterung nicht vor.

4. Als überzählige Senkungen mögen wieder der Kürze halber Senkungssilben bezeichnet werden, welche betonte Versglieder trennen, welche nach den im § 15 f. gegebenen Grundschematen unmittelbar neben einander stehen sollten. Einzelnes derartige begegnet auch im Ags. (§ 61, 6) und selbst im Nordischen (§ 34, Anm. 1), aber durchaus nicht in der Häufigkeit wie im Altsächsischen. Wir bezeichnen die überzählige Senkung durch ⨯. Es finden sich im Heliand folgende Fälle belegt:

a) A2k ∠⨯⊥|⏑̀×, wie *mêthomhòrd mánag* (entsprechendes A2l fehlt); Kauffmann betrachtete diese Verse als E2 ∠×⊥|∠ mit Auflösung. — b) A* ∠⨯⊥×|∠×, wie *uuîsa màn mid uuórdun.* — c) A2b ∠×|∠×⊥, wie *mánn an thesaro middilgàrd,* ähnlich bei A3 ∠××|⏑́⨯∠, wie *ac|uuârun im bárno lòs.* — d) C1 ×...⏑́⨯|∠×, wie *ēr than hie thār têkan ênig, that hie sia sō hêlaglîco;* ähnlich bei C2 ×...⏑́⨯|⏑̀×, wie *sō muosta siu mid iro brûdigúmen.* — e) D2 ∠...|∠⨯⏑̀×, wie *uurētha uuâpanbèrand, diop dôdes dàlu;* entsprechendes D1 ∠...|∠⨯⊥× ist kaum sicher zu belegen. — f) E1 ∠⨯⊥×..|∠, wie *mêthomhòrdes mêst, fírio bàrnun bifóran.*

5. Durch das Auftreten dieser Senkungen werden die im Altn. und Ags. klaren Typenunterschiede zum Teil verwischt, wenn man die Verse bloss äusserlich nach der Silbenzahl und Betonung betrachtet. So kann unser A2 ∠×...|∠⨯⊥ als eine Mittelform zwischen A* und D*, unser A3 ∠×...|⏑́⨯⊥ als eine Mittelform zwischen A und B (Betonung ×....∠|×∠), unser C1 ×...∠⨯|∠× und B2 ×...∠⨯|⏑̀× als Mittelformen zwischen C und A resp. B betrachtet werden. Man kann dies durch einen Exponenten andeuten, welcher den etwa konkurrierenden Typus bezeichnet, also A^d ∠×...|∠⨯⊥, A^b ∠×...|⏑́⨯⊥, C^a ×...∠⨯|∠× und C^b ×...∠⨯|⏑̀×. Die Entscheidung, welchem Typus solche schematisch zweifelhafte Formen thatsächlich zuzuweisen sind, ergibt — in den meisten Fällen mit ziemlicher Sicherheit — die volle Rhythmisierung, welche nach § 17 davon auszugehen hat, dass jedem als selbständig zu behandelnden Gliede $^1/_4$ der Verslänge gebührt, also die gleichfüssigen Typen ABC einen Einschnitt in der Mitte, die ungleichfüssigen Typen D und E dagegen nach dem ersten bez. dritten Viertel der Verslänge haben. Da nun z. B. Verse wie *mánn an thesaro | middilgàrd* bei einigermassen natürlicher Betonung in zwei gleiche Hälften zerfallen, gehören sie zu A, nicht zu D, u. s. w.

6. Der Grund für den grösseren Reichtum des Alts. an volleren Senkungen wie für das Auftreten der überzähligen Senkungen mag zum Teil darin liegen, dass ursprüngliche Senkungssilben ausnahmsweise auch an Versstellen erhalten blieben, wo sie sonst einzelsprachlich der Regel nach durch Vokalsynkope entfernt wurden (§ 17, 3 ff.). Zum grösseren Teil aber enthalten gerade die auffälligsten Versanschwellungen (die zweisilbigen Schlusssenkungen und die überzähligen Senkungen im Versinnern)

Vokale, welche erst im Alts. sekundär entwickelt sind, und auch für die übrigen volleren Senkungen stellen diese Sekundärvokale ein erhebliches Kontingent. In andern Fällen passen die germ. Grundformen der Wörter, welche überzählige Senkungen bilden helfen, nicht in den Urvers (so würde z. B. der Ausgang eines Verses wie *that hie sia sō hêlaglîco* mit germ. **hailagalīkō* ein urspr. ×× | ×̀× | ⏊×× | ⏊́ | ⏊̀, also zweisilbige Senkung voraussetzen, die sich für den Urvers durchaus nicht erweisen oder wahrscheinlich machen lässt). Auch würde die Annahme, es handle sich bei der grösseren Fülle des alts. Verses nur um ein Unterbleiben sprachlicher Synkopen, die Thatsache nicht erklären, dass die alts. Verse so oft das alte Mass von 8, die einzelnen Senkungen das von 3 Silben überschreiten. Auch die längeren Auftakte finden durch die Heranziehung des 8silbigen Urverses keine Erklärung. Man muss also die ganze Erscheinung in ihrer Gesamtheit als etwas Sekundäres, als eine spezielle Neuerung des Alts. auffassen, wenn auch ihre Anfänge in ältere Zeit zurückgehen mögen. Ganz analog liegen die Verhältnisse im Ahd.

§ 76. Die allgemeinen Regeln über die Alliteration sind gut gewahrt; die Übereinstimmung mit dem Ags. ist eine fast vollständige.

Vgl. Zeitschr. f. d. Phil. 26, 149. 27, 563. 28, 142. 29, 1. ZfdA. 43, 361.

2. DER SCHWELLVERS.

Vgl. § 23; H. Saftien, *Die Schwellformen des Typus A in der as. Bibeldichtung.* Bonn 1898.

§ 77. Durch die in § 72 angegebenen Lizenzen des alts. Versbaues wird die Scheidung der Schwellverse von den Normalversen im einzelnen noch mehr erschwert als im Ags. Doch steht fest, dass die dort bekannten Formen auch im Heliand wiederkehren, nur wieder mit etwas grösserer Freiheit in der Behandlung der Senkungen und sprachlichen Nebentöne.

1. Am häufigsten sind die Typen AA und BA (×)⏊×⏊×⏊×, wie *míldi máhtig sélbo, thie múotun eft uuílleon gibîdan.* In I treten die übrigen Typen stark zurück. Beispiele: AB resp. BB: *bîbot thius brêda uuéruld, thie grôto stên fan them grábe;* AC resp. BC: *gúmon te them gódes bárne, mīnen gêst an gódes uuílleon;* AD: *gérno thes grámon ámbùsni;* AE resp. BE: *úp te them álmàhtigen góde* 903, *thār úppe for them álouuàlden fáder;* A2A: *hófuuàrd hêrren sînes* u. s. w. In II sind AB, BB und AC etwas häufiger; von anderen Formen finden sich nur vereinzelte Beispiele.

2. Einigemal sind scheinbar vierhebige Verse in I überliefert, z. B. 1144. 3062. 3990; nach Analogie von 4517

> fró mìn the gúodo, fúoto endi hando
> endi mînes hôfdes sō sámo,

wo die zweite Hälfte ohne Alliteration ist, sind diese scheinbaren Vierheber möglicherweise in zwei Normalverse aufzulösen; die 'zweite Halbzeile' gäbe dann einen der in § 71 erwähnten cäsurlosen Verse ab.

E. ZUR ALTHOCHDEUTSCHEN METRIK.

Die ältere Literatur s. § 2. Anwendung der Typentheorie auf das Ahd. PBB 12, 542 f. Dagegen H. Möller, *Zur ahd. Alliterationspoesie* 1888. — H. Hirt, Germ. 36, 139 ff. 301 ff. — E. Sievers, *Altgerm. Metrik* s. 165. — R. Kögel, *Gesch. d. deutschen Litt.* I. — Fr. Kauffmann in den Philolog. Studien s. 176 ff. — K. Küffner, *Zur Metrik des Hildebrandsliedes*, Progr. Nürnberg 1901.

§ 78. Die einzigen Quellen für die Kenntnis des ahd. AV. sind das Hildebrandslied (H.), das Muspilli (M.), das Wessobrunner Gebet (WG.) und die beiden Merseburger Zaubersprüche (MZ. 1. 2). Weit entfernt davon, den AV. etwa auf einer ursprünglicheren Entwicklungsstufe zu zeigen als die alliterierenden Gedichte der verwandten Stämme, sind diese zum Teil schlecht und lückenhaft überlieferten Bruchstücke sichtlich die letzten Reste einer sinkenden und dem Untergang bereits geweihten Kunstgattung. Fehler gegen die Alliterationsregeln sind in beiden nicht selten; das M. enthält daneben unleugbare Reimverse, sicher in V. 61 f., auch wohl in 78 f.; ebenso MZ. 1 in V. 4. Am weitesten von dem alten Brauche hat sich das M. entfernt, indem es in I die steigenden, in II die fallenden Typen bevorzugt, und dementsprechend die stärkeren Sinneseinschnitte aus der Cäsur fast durchgehends an den Schluss der Langzeile verlegt. Unter diesen Umständen genügt das verfügbare Material nicht, um für das Ahd. bestimmtere Regeln aufzustellen.

§ 79. Von Versarten begegnen der Normalvers und der Schwellvers. Letzterer tritt vielleicht als cäsurlose Zeile (vgl. § 67. 71) auf in M Z 2 und im WG:

dat gafrégin ih mit fírahim fíriuuìzzo méista
dat éro ni uuás noh ûfhìmil,
noh páum noh péreg ni uuás.

Hier kann eine Art absichtlicher Strophenbildung vorliegen; doch ist der gewaltsame Versuch Müllenhoffs *(De carm. Wessofontano)* die Stelle durch Änderung anf das korrekte Mass des nord. Ljóđaháttr zu bringen, entschieden abzulehnen. Unpaarige Schwellverse fand man — ob verderbt oder unverderderbt, steht dahin — auch im Hildebrandsliede; sie begründen aber ebensowenig die Annahme strophischer Gliederung dieses Gedichtes (welche an H. Möller a. a. O. wieder einen Verteidiger gefunden hat) als irgendwelche anderen dafür vorgebrachten Gründe. Auch das Muspilli ist sicher unstrophisch.

§ 80. Versformen. 1. Auftakte sind im H. in II noch ziemlich selten, etwas häufiger in I; im M. nehmen sie bereits einen breiten Raum ein, und zwar sind sie dort gerade in II besonders häufig.

2. Die Ausbildung der einzelnen Typen in Bezug auf die Behandlung der Senkungen u. s. w. steht etwa auf derselben Stufe wie im Heliand; insbesondere kehren auch die zweisilbigen Schlusssenkungen und die überzähligen Senkungen (§ 75, 3. 4) wieder. Hier und da ist die Bestimmung der Typenformen nicht ganz sicher. Einige sonst, wenigstens im Westgerm., nicht bezeugte Versformen wie H. 11^b = M. 11^a oder M. 20^b . 91^b sind, zum Teil schon sprachlich, verdächtig.

VII. ABSCHNITT.

METRIK.

2. DEUTSCHE METRIK

VON

HERMANN PAUL.

Allgemeine Literatur. Eine selbständige historische Gesamtdarstellung bietet Vilmar *Deutsche Grammatik II. Die deutsche Verskunst*, bearbeitet von Grein. Marb. u. Leipz. 1870 (Von Grein rühren sehr wertvolle eigene Zuthaten her; ich zitiere Vilmar oder Grein, je nachdem etwas das Eigentum des einen oder des andern ist). Dieses Werk ist umgearbeitet, doch so, dass es grossenteils ganz neu gestaltet ist, von Friedr. Kauffmann unter dem Titel *Deutsche Metrik nach ihrer geschichtlichen Entwicklung* (Marburg 1897). Dazu kommt Koberstein *Grundriss der Geschichte der deutschen Nationalliteratur* §§ 26—30. 66—76. 136—143. 194—198. 269—276. — Darstellung einzelner Abschnitte. Schneider, *Systematische und geschichtliche Darstellung der deutschen Verskunst von ihrem Ursprung bis auf die neuere Zeit* (exclusive), Tüb. 1861 (wenig brauchbar). Schade, *Die Grundzüge der altdeutschen Metrik* (Weim. Jahrb. I, 1). R. v. Muth, *Mittelhochdeutsche Metrik* (konfus). Rieger, *Versuch einer systematischen Darstellung der mittelhochdeutschen Verskunst nach ihrer Erscheinung im klassischen Volksepos*, Diss. Giessen; auch in Kudrun, hrsg. v. Plönnies, Leipz. 1853. Jonckbloet, *Over middennederlandschen epischen versbouw*, Amsterdam 1849; ausführlich besprochen von P. Leendertz, *Middennederlandschen Prosodie*, (1850). R. Westphal, *Theorie der neuhochdeutschen Metrik*, Jena 1870. [2]1877. O. Schmeckebier, *Deutsche Verslehre*, Berlin, 1886. J. Minor *Neuhochdeutsche Metrik*, Strassburg 1893. 2. Aufl. 1902 (das Hauptwerk für die Neuzeit; im allgemeinen muss ich aber die prinzipiellen Bedenken teilen, die von Heusler AfdA 21, 169 ff. vorgebracht sind). — Über die Metrik einzelner Dichter ist vielfach in Ausgaben und in Monographieen über dieselben gehandelt, vgl. namentlich Wilmanns, Einleitung zu Walther. Besondere Schriften sind: Helsig, *Metrik und Stilistik im Meier Helmbrecht*, Diss. Leipz. 1892. Sommer, *Die Metrik des Hans Sachs*, Halle 1882. Spina, *Der Vers in den Dramen des Andreas Gryphius*, Progr. Braunau 1895. Manheimer, *Die Lyrik des Andreas Gryphius*, Teil I, Kap. 1. Göttinger Diss. 1903. Belling, *Die Metrik Lessings*. Berl. 1887. Ders., *Beiträge zur Metrik Goethes*. Programme des Gymn. z. Bromberg 1884. 5. 7. Ders., *Die Metrik Schillers*, Breslau 1883. Vgl. auch V. Hehn, *Einiges über Goethes Vers* (Goethe-Jahrb. VI, 176).

§ 1. Es gibt zweierlei Quellen für die historische Metrik, einerseits die uns erhaltenen Dichtungen, anderseits theoretische Schriften. Wissenschaftliche Untersuchungen, die sich auf eine genaue Beobachtung der thatsächlich geschaffenen metrischen Gebilde gründen, sind erst in neuerer Zeit entstanden; aber ziemlich weit zurück reichen Schriften, die sich zwar auch teilweise auf eine schon gehandhabte Praxis stützen, die aber doch als eigentliches Augenmerk die Praxis der Zukunft haben, die Anweisungen

für die Verfertigung von Dichtungen geben wollen. Diese überliefern uns teils Anschauungen, die in der Zeit ihrer Entstehung schon gäng und gäbe waren, teils sind sie der Ausdruck von Reformbestrebungen ihrer Verfasser. Im letzteren Falle sind sie natürlich dann von Bedeutung, wenn diese Bestrebungen Erfolg gehabt haben, sei es, dass die gegebenen Vorschriften von den Verfassern selbst in ihren Dichtungen zur Anwendung gebracht sind, sei es, dass sich andere danach gerichtet haben. Das Wichtigste, was von besonderen Werken, Abhandlungen in Sammlungen oder Stellen in prosaischen und poetischen Schriften hierher fällt, dürfte etwa das Folgende sein.

Otfrids lateinische Zuschrift an Liutbert vor seinem *Evangelienbuch.* Bemerkungen über Versbau bei Heinrich Hesler und Nicolaus von Jeroschin (vgl. Pfeiffer, Beitr. z. Gesch. der mitteldeutschen Spr. u. Lit. S. XXXVII; Bartsch, Germ. 1, 192; Bech, Germ. 7, 74). Die *Tabulaturen* der Meistersinger (vgl. Koberstein § 143^{3}). Adam Puschmann *Gründlicher Bericht des deutschen Meistergesangs,* Görlitz 1571 (Neudrucke 73) und *Gründlicher Bericht der deutschen Reimen,* Frankf. a. O. 1596. *Kurze Entwerfung des deutschen Meistergesangs* (von den Memminger Meistersingern), Stuttgart 1660. J. Chr. Wagenseils *Buch von der Meister-Singer holdseliger Kunst Anfang, Fortübung, Nutzbarkeiten und Lehr-Sätzen,* als Anhang zu dessen *de civitate Noribergensi commentatio,* Altdorf 1697. Paul Rebhun in der Vorrede zur *Susanna* (1536) und zur *Klag des armen Manns* (1540). Konrad Gesner *Mithridates* (1555), Bl. 36 und Vorrede zu Maalers Dictionarium (1561). Oelinger, Laurentius Albertus und Clajus in ihren Grammatiken. Opitz *Aristarchus sive de contemptu linguæ Teutonicæ* (1618) und *Buch von der deutschen Poeterey* Bresslaw 1624 (beide am besten neu herausgegeben von Witkowski, Leipz. 1888). A. Buchner *Kurzer Weg Weiser zur deutschen Dichtkunst* (1663) und *Anleitung zur deutschen Poeterey* (1665); eine ältere Ausgabe von Buchners Poetik ist 1642 erschienen, aber verloren gegangen (vgl. Borinski, Poetik der Renaissance 133 ff.). Phil. Zesen *Hochdeutscher Helikon,* Wittenberg 1640. ^{2}1641. ^{3}1649. ^{4}1651 (Bor. 270). J. G. Schottelius *Teutsche Vers- oder Reimkunst* 1645. ^{2}1656; auch aufgenommen in die *Ausführliche Arbeit von der Teutschen Haubt-Sprache,* S. 791—997 (vgl. Bor. 150). (Harsdörffer) *Poetischer Trichter,* Nürnb. 1648 (vgl. Bor. 190). (Sigmund v. Birken) *Teutsche Rede- bind und Dicht-Kunst,* Nürnb. 1679 (vgl. Bor. 221). Morhofens *Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie.* Kiel 1682. ^{3}1718. Christian Weisens *Curieuse Gedanken von deutschen Versen* 1691. ^{2}1693. ^{3}1702 (vgl. Bor. 334. Palm, Beitr. z. Gesch. d. deutschen Lit. des XVI. u. XVII. Jahrh. S. 12 ff.). Omeis *Gründliche Anleitung zur Teutschen accuraten Reim- und Dichtkunst,* Nürnb. 1704. ^{2}1712. Menantes (= Hunold) *Die allerneueste Art, zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen,* Hamb. 1707. ^{2}1722 (eigentlicher Verfasser Erdmann Neumeister, vgl. Bor. 342). Benj. Neukirch *Anfangsgründe zur Reinen Teutschen Poesie,* Halle, 1724. Bodmer *Discurse der Maler* 2, 7. Gottsched *Versuch einer Critischen Dichtkunst* 1730. ^{2}1737. Breitinger *Kritische Dichtkunst* 1740. 1 (darin Abschn. 10: *Von dem Bau und der Natur des deutschen Verses*). Klopstock *Von der Nachahmung des griechischen Silbenmasses im Deutschen* (Messias Bd. 2, Halle 1756, in den Schriften hrsg. von Back u. Spindler 3, 9); *Vom deutschen Hexameter* (Mess. Bd. 3, Halle 1769 = Schriften 3, 67); *Vom Silbenmasse* (Über Merkwürdigkeiten der Literatur 1760 = Schr. 3, 227); *Vom gleichen Verse* (Mess. Bd. 4, Halle 1773 = Schr. 9, 21); *Vom Tonmasse* (in der *Gelehrtenrepublik:* Der Abend); *Über Sprache und Dichtkunst. Fragmente,* Hamb. 1779 (darin *Vom deutschen Hexameter* = Schr. 3, 85 und *Neue Silbenmasse* = Schr. 3, 53); *Die Verskunst* (*Grammatische Gespräche* 1794 = Schr. 1, 267 und *Auswahl aus Klopstocks Nachlass* 1821 = Schr. 2, 105); vgl. ausserdem Brief an Ebert vom 13. November 1764 (in Lappenbergs Briefen von und an K. No. 82), an Denis vom 22. Nov. 1766 (Lapp. 84), an Caecilie Ambrosius 1767 (Lapp. 98). Moritz, *Versuch einer deutschen Prosodie,* Berl. 1786. Voss Vorrede zur Übersetzung der *Georgica* (1789) XI—XXII; *Zeitmessung der deutschen Sprache,* Königsberg 1802; 2. Ausg. besorgt von Abr. Voss 1831, worin Briefwechsel mit Klopstock. Bürger *Hübnerus redivivus. Das ist: kurze Theorie der Reimkunst für Dilettanten.* (Schriften hrsg. v. Reinhard IV, 429). A. W. Schlegel *Betrachtungen über Metrik* (verfasst zwischen 1795 und 1800, gedruckt Werke 7, 155); *Vom deutschen Hexameter* (Ind. Bibl. 1820 = Werke 3, 19). A. Apel, *Metrik.* Leipzig, 1814. 6. M. Enk *Über deutsche Zeitmessung* (Wiener Jahrbücher 1835 und besonders Wien 1836).

§ 2. Die Metrik hat es mit dem Lautmaterial der Poesie zu thun. Der damit verbundene Sinn kommt für sie nur insofern in Betracht, als er auf die metrische Verwertung des Lautmateriales einen bestimmenden Einfluss ausübt. Dem Wortsinne nach hätte sich die Metrik nur mit der

von den Lauten eingenommenen Zeitdauer zu beschäftigen. Wir begreifen darunter aber auch die Behandlung der übrigen Momente, welche für die gebundene Rede wesentlich sind, nämlich der Intensität (des Accentes) und innerhalb gewisser Grenzen auch der besonderen Qualität der Laute. Neuerdings hat man auch angefangen, die Abstufung der Tonhöhe einzubeziehen, wovon wir hier zunächst noch absehen. Damit überhaupt ein Unterschied von der Prosa entsteht, ist es erforderlich, dass sich in der Rede gewisse Übereinstimmungen hinsichtlich der angegebenen Momente finden, die sich unter eine Regel bringen lassen. Dies ist der Fall, wenn die Rede sich in Abschnitte gliedert, die in ihrer Dauer bestimmte regelmässig wiederkehrende Verhältnisse zeigen. Man bedarf dazu, wie überall beim Vergleichen von räumlicher oder zeitlicher Ausdehnung, eines bestimmten Normalmasses, von dem angegeben werden kann, wie vielmal es in den Teilen der Rede enthalten ist, so dass also nun die Verhältnisse durch Zahlen ausdrückbar werden. Als kleinstes solches Mass kann die normale Dauer einer Silbe dienen, bei deutlichen Quantitätsunterschieden die einer kurzen Silbe. Es kann aber auch bei schwankender Dauer der Einzelsilben erst eine Silbengruppe die gleichmässig durchgehende Masseinheit bilden, die wir dann als Fuss oder Takt bezeichnen. Entspricht derselbe den natürlichen phonetischen Abschnitten, so fällt er mit dem Sprechtakt (vgl. Abschn. V, 1 § 7. 8) zusammen, und da es sich bei diesem um Unterordnung der übrigen Silben unter eine stärkstbetonte handelt, so wird nun auch die Intensität von Bedeutung für die Metrik. Versbau, Rhythmus, liegt also sicher vor, wenn die Rede in Abschnitte zerfällt, welche die gleiche Anzahl gleichlanger Takte enthalten, wobei es denn aber wieder einen Unterschied macht, ob auch der Bau der einzelnen Takte ein genau entsprechender oder ein innerhalb gewisser Grenzen variierender ist. Es kann aber auch unregelmässigere Arten des Baues geben: erstens, indem zwar Takte von gleicher Dauer vorhanden sind, diese aber sich zu Gruppen von ungleicher Zahl verbinden, wie dies bei den von Klopstock gebildeten freien Rhythmen der Fall ist; zweitens, indem die Zahl der Takte eine gleichmässig wiederkehrende, aber ihre Dauer nicht normiert ist. Dazwischen liegen Gebilde, denen zwar die durchgehende Gleichheit der Abschnitte abgeht, die aber doch eine gewisse Symmetrie wahren. Ist weder die Zahl noch die Dauer der Takte normiert, so haben wir reine Prosa. Übereinstimmungen in der Lautqualität wie Reim und Alliteration können als etwas Selbständiges für sich auftreten wie in der sogenannten Reimprosa und in formelhaften Verknüpfungen der täglichen Rede. Sie können aber auch mit dem Rhythmus eine organische Verbindung eingehen, indem die Regelmässigkeit ihrer Wiederkehr sich nach der rhythmischen Gliederung richtet und dadurch diese noch schärfer hervortreten lässt.

§ 3. Sind die in der Zahl der Takte übereinstimmenden Abschnitte von grösserem Umfange, so kann die Übereinstimmung nicht empfunden werden, wenn sie sich nicht wieder in Unterabschnitte gliedern, und zwar alle in gleicher Weise. Diese Unterabschnitte können also einander gleich oder von einander verschieden sein, aber im letzteren Falle muss die Verschiedenheit analog durch alle Abschnitte durchgeführt sein. Wir nennen dann den grösseren Abschnitt, dessen Bau sich gleichmässig wiederholt, eine Strophe, die kleinste Unterabteilung einen Vers oder eine Zeile. Findet keine solche kompliziertere Gliederung statt, kehrt derselbe kurze in sich nicht weiter nach bestimmtem Prinzip gegliederte Abschnitt wieder, so nennen wir denselben auch einen Vers und sagen,

dass das Gedicht unstrophisch oder stichisch gebaut ist. Richtiger wäre es, zu sagen, dass in diesem Falle Vers und Strophe zusammenfällt, dass die Strophen einzeilig sind. Die Gliederung kann aber anderseits auch eine noch kompliziertere sein, so dass man noch Zwischenstufen zwischen Strophe und Vers unterscheiden muss, die wir mit Westphal Perioden nennen. Eigentlich reicht auch das noch nicht aus; denn es können sich mehrere Perioden zu einem grösseren Ganzen zusammenschliessen, welches noch nicht die Strophe, sondern nur ein Teil derselben ist. Schon in einer dreizeiligen Strophe können zwei der dritten gegenüber eine Periode bilden, in einer vier- und mehrzeiligen ist periodische Gliederung die Regel. Würden in einer solchen ganz verschiedenartige Verse beliebig durcheinandergeworfen, so würde das Ganze nicht übersichtlich und deshalb die Strophen auch nicht mehr unter einander vergleichbar sein. Nur durch eine Symmetrie der Teile wird der Strophenbau fassbar und zugleich wohlgefällig. Diese Symmetrie kann dadurch erreicht werden, dass Versgruppen, die eben dadurch zu Perioden werden, gleich gebaut werden. So bestehen z. B. die Strophen des Liedes »Befiehl du deine Wege« aus vier gleichen Perioden von je zwei ungleichen Versen. Ein künstlicheres Verhältnis entsteht, wenn sich gleiche Perioden mit ungleichen verbinden wie bei der Dreiteilung im Minne- und Meistergesang. An Stelle der völligen Gleichheit kann ferner Ähnlichkeit treten. Die Gliederung kann auch dadurch entstehen, dass innerhalb der einzelnen Perioden Übereinstimmung besteht, zwischen ihnen aber Kontrast. Man vergleiche z. B. die beiden Hauptteile, in welche die Strophe in Goethe's »Der Gott und die Bajadere« zerfällt. Ausser dem metrischen Bau kann aber die Gliederung auch durch die geregelten Übereinstimmungen in der Lautqualität bedingt sein. Daher besteht einfache stichische Gliederung nur in Gedichten, die von diesem Mittel keinen Gebrauch machen. Sobald zwei Verse durch Reim, Assonanz oder Alliteration mit einander gebunden sind, bilden sie zusammen eine höhere Einheit, und die Einzelverse sind nicht mehr selbständige Glieder, wenn sie auch im Bau einander ganz gleich sind. Diese Mittel dienen daher nicht bloss dazu die Abgrenzung von Einzelversen, sondern auch die von Perioden und Strophen zu bezeichnen.

§ 4. Wir haben bisher die Strophe dem Wortsinne gemäss als etwas dem Baue nach regelmässig Wiederkehrendes gefasst. Man verwendet den Ausdruck aber auch, wo eine solche Wiederkehr nicht stattfindet. Man fasst ein ganzes Gedicht als eine Strophe, wenn es in derselben Weise gegliedert ist, wie sonst eine Strophe eines mehrstrophigen Gedichtes. Man wird nicht behaupten können, dass das einstrophige Gedicht jüngeren Ursprungs ist als das mehrstrophige, sobald man, wie es gewöhnlich geschieht, nur etwas kompliziertere Gebilde als Strophen bezeichnet. Sind doch z. B. die meisten erhaltenen Lieder der ältesten Minnesinger einstrophig. Anders dagegen verhält es sich, wenn wir, wie wir konsequenterweise müssen, schon die einfachsten Versgruppen als Strophen betrachten, z. B. zwei durch Reim oder Alliteration mit einander verbundene gleichgebaute Verse. Solche Gruppen wurden wahrscheinlich von Anfang an nicht für sich stehend, sondern wiederkehrend gebraucht. Indem man mehrere solche Gruppen zu einer höheren Einheit verband, wurde die Strophe zur Periode herabgedrückt. Zunächst aber war auch diese höhere Einheit nach dem Prinzip der gleichmässigen Wiederkehr gebaut. Erst allmählich trat eine Differenzierung ein. Dies ist der auf Grund der unserer Beobachtung zugänglichen Thatsachen zu vermutende normale Gang der Entwickelung, welche sich natürlich im Zusammenhange mit der

Entwickelung der Melodie vollzog. Man bezeichnet öfters auch ungleiche Abschnitte eines Gedichtes als Strophen. Dieselben haben einen verschiedenen Charakter, je nachdem die Abschnitte auch in sich unregelmässig gebaut sind wie bei den freien Rhythmen, oder aus einer wechselnden Zahl von gleichen Versen oder Versgruppen bestehen, in welchem Falle man nicht leicht den Ausdruck Strophe anwendet, oder symmetrisch gebildet sind wie sonst wiederkehrende Strophen. Am meisten ist der Ausdruck Strophe berechtigt, wenn nicht alle Abschnitte von einander verschieden sind, sondern doch eine mehrfache Wiederholung des gleichen Gebildes stattfindet. Auch dies kann dann in unregelmässiger oder in symmetrischer Weise geschehen, und in letzterem Falle können sich höhere Einheiten bilden, die wir konsequenterweise erst als die wahren Strophen bezeichnen müssten wie z. B. im griechischen Chorgesang die Verbindung von Strophe, Antistrophe und Epode.

§ 5. Der Begriff Vers ist oft nicht klar gefasst, doch ist er darum nicht so unsicher oder willkürlich, wie Westphal und R. Meyer (Grundlagen des mhd. Strophenbaues 3 ff.) wollen, er ist es wenigstens nur dann, wenn man einfach das Absetzen der Zeilen in den Handschriften und Drucken als massgebend ansieht. Von Hause aus korrespondiert die metrische Gliederung der Rede möglichst mit der syntaktischen, und man hat demnach an dieser ein Hülfsmittel, jene zu erkennen, also den Schluss der Verse wie den der Perioden und Strophen. Aber dies ursprüngliche natürliche Verhältnis wird allerdings im Laufe der Zeit vielfach durchbrochen, sei es aus blosser Nachlässigkeit, sei es mit bewusster Absicht. Dadurch wird immer, möchte ich sagen, eine partielle Auflösung der metrischen Form bewirkt. Sie kommt nicht mehr voll zur Geltung. So sind z. B. Gedichte, die aus Versen bestehen, die paarweise mit einander durch Alliteration oder Reim verbunden sind, rein formell betrachtet, als strophisch anzusehen. Der strophische Charakter ist aber schon dann nicht rein gewahrt, wenn es üblich ist, dass eine Periode mehrere Verspaare umfasst, noch weniger, wenn das Ende der Periode an den Schluss der vorderen Zeile verlegt zu werden pflegt. Es entsteht so eine Kunstform von wesentlich anderem Charakter als bei Zusammentreffen der syntaktischen mit der metrischen Gliederung. Weiter geht die Auflösung der Form, wenn man die syntaktische Gliederung auch vom Versende unabhängig macht, wie dies in den fünffüssigen Jamben des modernen Dramas geschehen ist, die sich dadurch der Prosa sehr nähern. Hier wird allerdings die Versabteilung eine rein willkürliche, nicht mehr in den natürlichen Verhältnissen begründete. Doch selbst bei der grössten Freiheit bleibt in der Regel der Versschluss an das Ende eines Wortes gebunden.

Überblicken wir nun die Kriterien, nach denen man entscheiden kann, ob an einer Stelle Versschluss anzunehmen ist oder nicht. Sichere Anhaltspunkte fehlen da, wo die Anzahl der Takte eine beliebige ist und auch kein Reim oder dergleichen Abschnitte andeutet. So hat denn auch Klopstock für seine freien Rhythmen in den verschiedenen Ausgaben verschiedene Versteilung. Doch muss gerade für solche Gedichte die syntaktische Gliederung das absolut Massgebende sein*. Bei den nach be-

* Kaum als eine Ausnahme zu betrachten ist es, wenn ein Dichter einen Abschnitt nach einem Worte macht, welches zwar syntaktisch zu dem Folgenden gehört, bei welchem er aber eine Pause gemacht wünscht, damit der Zuhörer oder Leser eine Zeitlang in Spannung erhalten wird, vgl. z. B. in Klopstocks Frühlingsfeier

Der Wald neigt sich, der Strom fliehet, und ich
Falle nicht auf mein Angesicht.

stimmter Regel gestalteten Gebilden kommt natürlich in erster Linie in Frage, ob ein Schluss sich gleichmässig an allen entsprechenden Stellen durchführen lässt. Dazu ist das Vorhandensein einer Wortgrenze, von vereinzelten Freiheiten abgesehen, immer erforderlich. Wieweit der Schluss eines Verses auch mit dem einer enger zusammenhängenden Wortgruppe sich decken muss, das bedarf für die verschiedenen Zeiten, Gattungen und Individualitäten einer besonderen Untersuchung. Einschnitte, deren Stelle wechselt, wenn auch innerhalb gewisser Grenzen, betrachten wir nicht als Versschlüsse, sondern nur als Cäsuren. Ein Schwanken der Auffassung findet nur in solchen Fällen statt, wo die regelmässige Wiederkehr der Einschnitte vorhanden ist. Wir sind nicht in Zweifel, dass wir den Hexameter als einen Vers zu betrachten haben, wohl aber kann die Frage aufgeworfen werden, ob der Pentameter nicht richtiger als eine Periode von zwei Versen anzusehen ist. Man hat derartige Fragen vielfach willkürlich entschieden, vielfach hat man sich durch das Fehlen oder Vorhandensein eines Reimes bestimmen lassen. Eine wie grosse Rolle aber dieser auch bei der Markierung des Versschlusses spielt, so darf man ihn doch nicht einseitig als massgebend betrachten, sondern muss andere Kriterien dagegen halten. Bei komplizierteren Strophen muss die Versteilung durch die Erwägung bestimmt werden, wie am besten ein symmetrisches Verhältnis zwischen den Perioden, in die sie zerfällt, hergestellt wird. Den sichersten Anhalt für das Vorhandensein eines Versschlusses hat man, wenn derselbe durch eine notwendige Pause markiert wird, indem ein durch den Rhythmus geforderter Zeitteil unausgefüllt bleibt. Wo eine fest geregelte Abwechselung zwischen Hebungs- und Senkungssilben stattfindet, nötigt schon das Fehlen einer Senkungssilbe zur Ansetzung eines Versschlusses. Es kann aber auch ein ganzer Takt unausgefüllt bleiben. Ob dies der Fall ist, lässt sich eventuell aus der Melodie erkennen; wo eine solche nicht gegeben ist, muss man nach dem natürlichen rhythmischen Gefühl, nach den Verhältnissen zwischen den Gliedern der Strophe und nach dem geschichtlichen Ursprung urteilen. Der Versschluss kann endlich auch dadurch markiert sein, dass der vorletzte Fuss durch éine, nun stärker gedehnte Silbe ausgefüllt wird. Dies wird an den nämlichen Kriterien erkannt. Dadurch sind z. B. die vorderen Halbzeilen der Nibelungenstrophe als selbständige Verse charakterisiert.

§ 6. Unsere Darstellung gliedert sich in drei Abschnitte. In dem ersten behandeln wir die allgemeinen Grundlagen, auf denen die rhythmische Gestaltung der Rede beruht, in der zweiten die ausser dem Rhythmus verwendeten Lautmittel, die Gleichklänge, in der dritten die Vers- und Strophenarten.

A. RHYTHMUS.

ALLGEMEINES.

Benedix *Das Wesen des deutschen Rhythmus*, Leipz. 1862. Philipps *Zur Theorie des neuhochdeutschen Rhythmus* (Leipz. Diss. 1879). Assmuss *Die äussere Form neuhochdeutscher Dichtung*, Leipz. 1882. Moritz *Versuch einer deutschen Prosodie.* Westphal *Theorie der neuhochdeutschen Metrik*, Brücke *Die physiologischen Grundlagen der neuhochdeutschen Verskunst*, Wien 1871. Kräuter *Über neuhochdeutsche und antike Verskunst*, Saargemünd 1873. Stolte *Metrische Studien über das deutsche Volkslied*, Crefeld 1883. Paul PBB 8, 183. Sievers PBB 13, 12. Id. *Zur Rhythmik und Melodik des neuhochdeutschen Sprechverses* (Verh. der 42. Philologenvers. S. 369). Id. *Metrische Studien I. Studien zur hebräischen Metrik* = Abh. der phil.-hist. Cl. der k. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. XXI, No. I, Leipzig

1901 (enthält S. 25—72 eine sehr klare und instruktive Darlegung der prinzipiellen Grundlagen aller Rhythmik). Ib. *Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung*, Leipzig 1901. A. Heusler *Zur Geschichte der altdeutschen Verskunst* (Germ. Abhandlungen v. Weinhold 8), Breslau 1891. Wulff *Om Värsbildning. rytmiska undersökningar*, Lund 1896. Saran PBB 23, 42. 24, 72 und besonders in der Ausgabe der Jenaer Liederhs. von Holz, Saran und u. Bernoulli (Leipz. 1901), II, S. 91; ferner *Melodik u. Rhythmik der Zueignung Goethes*, Halle 1903. Vogt *Von der Hebung des schwachen e* (Forschungen zur deutschen Phil. S. 150). A. Brieger *Vom rhythmischen Zwischenaccent und Schlussaccent im deutschen Verse* (PBB 26, 266),

§ 7. Der Rhythmus bildet sich ursprünglich bei musikalischem Vortrag. Soweit Poesie und Musik in untrennbarer Verbindung stehen, indem die Melodie zusammen mit dem Texte geschaffen oder einer schon vorhandenen Melodie ein neuer Text untergelegt wird, ist der Rhythmus der Melodie auch als derjenige des Textes zu betrachten. Die metrische Untersuchung hätte sich demnach zunächst an die Melodie zu halten, deren rhythmischen Charakter zu bestimmen und dann die Verteilung der Silben des Textes auf die einzelnen Noten festzustellen. Nun aber sind uns zu den Texten des MA in den wenigsten Fällen Melodien überliefert, und von den erhaltenen Aufzeichnungen sind die älteren für die Erkenntnis des Rhythmus überhaupt unbrauchbar, und selbst in Bezug auf diejenigen des späteren MA und des 16. Jahrhs. bestehen noch ungelöste Streitfragen. So werden wir von derjenigen Erkenntnisquelle, die uns allein genauen und sicheren Aufschluss geben könnte, vielfach in Stich gelassen.

Von den musikalischen Kompositionen ist der Rhythmus auf Erzeugnisse übertragen, die nur zum Sprechen und Lesen bestimmt sind. Dieselben sind demnach gewiss zunächst nach den gleichen Prinzipien gebaut. Es ist in ihnen aber die Möglichkeit zu einer von der Musik unabhängigen Weiterentwicklung gegeben. Dabei kommen die natürlichen Quantitäts- und Accentverhältnisse zwar auch nicht rein (vgl. § 16), aber doch in stärkerem Masse zur Geltung als bei musikalischem Vortrage. Während bei diesem die Dauer der einzelnen Silben geregelt ist, steht für den Sprechvortrag nur die Dauer des Taktes der Hauptsache nach fest, während das Verhältnis der einzelnen Silben desselben ein irrationales ist. Für die Beurteilung des Sprechverses ist es wieder misslich, dass uns statt des lebendigen Vortrags, von dem doch eigentlich auszugehen wäre, für die Vergangenheit nur Surrogate zu Gebote stehen, welche durch die mangelhaften Theorien nicht genügend ergänzt werden. Hinsichtlich der Beobachtungen, die wir an lebenden Individuen machen können, ist nicht ausser Acht zu lassen, dass durch eine Deklamation, die sich möglichst dem Sinne anzuschmiegen sucht, die gesetzmässigen Verhältnisse leicht verdeckt und geradezu zerstört werden können. Solche durch die individuellen Umstände bedingten und überhaupt nicht normierbaren Modifikationen des Rhythmus kann die Metrik nicht durchgehend berücksichtigen.

§ 8. Der Rhythmus beruht im Deutschen auf der exspiratorischen Betonung und auf der Quantität. Festzustellen, wie sich beide in der natürlichen Rede verhalten, ist nicht Aufgabe der Metrik, sondern der Grammatik[1], was man allerdings lange zum Schaden beider Disciplinen verkannt hat. Freilich bilden die Verhältnisse der natürlichen Rede die Grundlage, auf welcher sich der Vers aufbaut, und ihre Kenntnis ist daher dem Metriker notwendig, wie umgekehrt die Metrik, richtig verwertet, dem Sprachforscher Aufklärung gewährt. Wir beschränken uns hier darauf, die Ton- und Quantitätsverhältnisse im allgemeinen zu charakterisieren,

ohne uns auf eine Bestimmung aller Einzelheiten einzulassen. Dabei gehen wir von dem gegenwärtigen Zustande aus.

[1] Über Betonung vgl. man Lachmann *Über ahd. Betonung*. Sievers PBB 5, 522. Paul ib. 6, 139. Huss *Lehre vom Accent der deutschen Sprache*, Altenburg 1877. Reichel *Von der deutschen Betonung*, Jena Diss. 1888. Kluge Abschn. V, 2, Kap. 18—21. Behaghel Abschn. V, 5 § 26—36.

§ 9. Die Tonabstufungen innerhalb des Satzes sind so mannigfaltig, dass sie sich nicht in ein bestimmtes System unterbringen lassen würden, wenn man jede kleine Differenz in Betracht ziehen wollte. Doch wird es zweckmässig sein, wenn wir, wiewohl nicht ohne einige Willkür, vier Stufen auseinanderhalten: Hauptton, starker Nebenton, schwacher Nebenton, Unbetontheit. Wir betrachten dabei ein gewisses Minimum von Stärke als zum Hauptton gehörig, ohne zu verkennen, dass zwischen den verschiedenen Hapttönen eines Satzes noch Unterschiede des Stärkegrades bestehen können und in der Regel wirklich bestehen. Was die drei anderen Stufen betrifft, so bestimmen wir dieselben im Folgenden nach ihrer nächsten Umgebung, weil diese für die Metrik das Entscheidende ist*. Unbetont ist demnach eine Silbe, welche sich weder über die nächstvorhergehende noch über die nächstfolgende erhebt; den starken Nebenton kann sie nur haben, wenn sie sich, ohne haupttonig zu sein, über die vorhergehende erhebt und dann entweder stärker ist als die folgende oder in Pausa steht (*Máientàg*[*e*], *Níchtigkèit*[*en*]), ferner auch, wenn sie den Satz eröffnet, also nicht einer voraufgehenden haupttonigen untergeordnet ist, und sich über die folgende erhebt (*ùnterhálten, ìn der Stádt*); den schwachen hat sie, wenn sie sich über die folgende erhebt, während sie einer vorhergehenden haupttonigen untergeordnet ist (*Háusvàter, Méinùngen*). Etwas anders würden sich die Verhältnisse darstellen, wenn man den gleichen Massstab auf alle Silben der Rede anwenden, wenn man etwa die nicht haupttonigen Silben nach ihrem Abstande von der Minimalstärke einer haupttonigen beurteilen wollte. Dann würde sich z. B. ergeben, dass in den Wörtern *Fastnachtszeit* — *Frühlingszeit* — *Sommerzeit* die mittleren Silben, die nach der oben gegebenen Definition unbetont sind, doch in ihrer Stärke von einander abstehen. Dieser Abstand ist für die alliterierende Dichtung von Bedeutung (vgl. S. 7). Es haben ferner die modernen Nachahmer der antiken Metra auf denselben Wert gelegt. Für die naturwüchsige Reimdichtung kommt er weniger in Betracht. Doch ist es in der gesprochenen Dichtung für den individuellen Charakter eines Stückes nicht gleichgiltig, ob die Senkungen mehr durch an sich leichtere oder schwerere Silben ausgefüllt werden.

§ 10. Der haupttonigen Silbe ordnen sich die darauf folgenden unbetonten und nebentonigen Silben unter und bilden mit ihr ein natürliches Glied des Satzes, den Sprechtakt, der aber auch von einer haupttonigen Silbe allein ausgefüllt werden kann. Ein vier- und mehrsilbiger Sprechtakt mit starkem Nebenton sondert sich wieder deutlich in zwei Unterabteilungen (*Káiser-kròne, káiser-lìcher*). Bei den mannigfachen leisen Abstufungen, wie sie innerhalb des Satzes vorkommen, kann man leicht in Zweifel geraten, ob es angemessener ist, nur einen oder zwei Sprechtakte anzuerkennen und demgemäss einen Hauptton und starken Nebenton oder zwei Haupttöne.

---

* Dass das Verhältnis der benachbarten Silben zu einander massgebend sei, dass daher nicht sowohl das absolute als das relative Tongewicht bestimmt werden müsse, hat Moriz richtig erkannt, ohne dass diese Einsicht von seinen Nachfolgern gebührend gewürdigt ist.

§ 11. Der Hauptton kann immer nur auf eine Wurzelsilbe fallen, aber nicht alle Wurzelsilben sind haupttonig, indem sich viele Wörter einem andern in ähnlicher Weise logisch unterordnen, wie innerhalb des einzelnen Wortes die Ableitungssilben der Wurzelsilbe. Diese Wörter nennen wir enklitisch (oder proklitisch). Es verdient hier besonders hervorgehoben zu werden, dass noch sehr viele andere Wörter im Zusammenhange enklitisch werden können als diejenigen, welche man gewöhnlich als Enklitika bezeichnet, wie Artikel, Personalpronomina, Präpositionen, Konjunktionen, Hülfszeitwörter. Enklitisch wird ein Wort dadurch, dass es zum Bindeglied zwischen zwei Begriffen herabgedrückt wird (vgl. darüber Prinz. § 206). Aber auch ohne das kann Enklisis eintreten, wofür das Prinzip richtig von Reichel und Behaghel bestimmt ist. Begriffe, die auf Grund der Situation oder des voraufgegangenen Gespräches bereits dem Sprechenden nahe liegen und bei dem Hörenden als naheliegend vorausgesetzt werden, ordnen sich den daran angeknüpften neuen unter. So kann sich das psychologische Subjekt, welches nicht notwendig auch das grammatische zu sein braucht (vgl. Prinz. § 87), dem psychologischen Prädikat unterordnen. Dabei können nicht bloss Personalpronomina, sondern auch Substantiva untergeordnet werden, z. B. wenn von einer Gesellschaft eine bestimmte Person erwartet wird und nun einer darunter meldet *Karl* (*der Graf*) *kómmt*. Diese Unterordnung des Subjekts unter das Prädikat findet aber keineswegs überall statt, sondern wo das Subjekt eine Vorstellung ist, auf die erst eben die Aufmerksamkeit des Sprechenden fällt oder auf die er erst die Aufmerksamkeit des Hörenden hinlenken will, oder die in Gegensatz zu einer andern gestellt wird, da hält das Tongewicht desselben dem des Prädikates ungefähr die Wage. Wo das grammatische Prädikat im Verhältnis zum Subjekt enklitisch wird, da ist es, psychologisch betrachtet, Subjekt, z. B. *Kárl ruft, nicht Frítz.* Dies ist ein Fall, in dem das Verbum enklitisch wird. Bei weitem häufiger ist es, dass dasselbe sich einer adverbialen Bestimmung (im weitesten Sinne) unterordnet, die dann, psychologisch betrachtet, das eigentliche Prädikat wird, während das Verbum zum Bindeglied herabsinkt: *Karl steht aúf, holt Wásser, sìtzt auf dem Stúhl* etc.; auch *sprach* u. dergl. vor direkter und indirekter Rede wird enklitisch. Diese Unterordnung ist nicht ausnahmslos, indem es auch Fälle gibt, in denen Verbum und adverbiale Bestimmung sich die Wage halten, auch solche, in denen das Verbum übergeordnet wird, doch ist sie sehr überwiegend, so dass man wohl sagen kann, dass im ganzen bei dem Verb. fin. der enklitische Gebrauch vorwiegt. In Bezug auf das Tonverhältnis des Substantivums zu attributiver und genitivischer Bestimmung verweise ich auf die von Reichel und Behaghel versuchten Bestimmungen. Eine bis in alle Einzelheiten durchgeführte Lehre vom Satzaccent bleibt noch ein Bedürfnis. Es würde darin namentlich auch zu zeigen sein, wieweit die Herrschaft des allgemeinen Prinzipes durch gewohnheitsmässige Erstarrung beschränkt ist.

§ 12. Der Tonwert der Ableitungs- und Flexionssilben und der Wurzelsilben der enklitischen Wörter hängt von verschiedenen Momenten ab, deren Wirkungen sich zum Teil durchkreuzen. Zunächst lässt sich eine Stufenfolge unter ihnen aufstellen nach dem Gewicht, das ihnen an sich zukommt. Auf der untersten Stufe stehen die Silben mit schwachem *e* (sonantischem *r, l, m, n*) und *i* (*-ig, -ich, -isch*, auch *-lich*, trotzdem dasselbe ursprünglich Kompositionsglied ist, dagegen nicht *i* vor Doppelkonsonanz in *-inn, -ing*); vor den Ableitungssilben mit volltönenden Vokalen haben dann wieder die Wurzelsilben der enklitischen Wörter und der

Kompositionsglieder den Vorzug. Man betont daher in Pausa *Ahnùngen, Gräfìnnen, Meinìnger* etc., ferner *Austellung* u. dergl. Daneben entscheidet aber die Stellung innerhalb des Wort- und Satzgefüges. Hierbei kommt das logische Verhältnis der Silben zu einander in Betracht. Nach ähnlichen Prinzipien, wie sich ein enklitisches Wort einem haupttonigen unterordnet, kann von mehreren neben einander stehenden enklitischen sich das eine wieder dem andern unterordnen, z. B. das Personalpronomen dem Verbum, der Artikel dem Substantivum, das Verbum als Bindeglied dem Subject (*Kàrl sprach láut*). Wichtig ist ferner die Gliederung. Es ist ein für die Satzbetonung geltendes Gesetz, dass, wenn ein Satz aus Gliedern besteht, die ihrerseits wieder aus mehreren Worten zusammengesetzt sind, immer die stärkstbetonten Silben eines jeden Gliedes sich an Intensität zunächst stehen, dass also nicht die stärkstbetonte des einen schwächer sein kann als eine innerhalb des anderen untergeordnete. Durch ein ähnliches Gesetz wird auch die Abstufung in den Zusammensetzungen aus Zusammensetzungen geregelt (daher *Háuptmàlzeit — Haúptmannsràng*), nur dass dieses Gesetz allmählich durch die mechanische Neigung nach regelmässiger Abwechslung zwischen gehobenen und gesenkten Silben in seiner Geltung stark beschränkt ist (in *Urgrossvater* etc., vgl. die Zusammenstellungen bei Huss). Auch für das Verhältnis der Ableitungssilben zu einander und zu den nicht haupttonigen Kompositionsgliedern ist die Gliederung noch bis zu einem gewissen Grade massgebend (vgl. Rieger, Mhd. Verskunst S. 21 und Lit.-Bl. 1889 Sp. 212), nicht bloss bei solchen Ableitungssilben, die in historischer Zeit aus Kompositionsgliedern entwickelt sind (vgl. *Dánkbarkèit, Undànkbarkĕit**), sondern auch bei andern (vgl. *mörderisch, Eroberer, Herzogin*). Doch bleibt in der Regel der Gliederung zum Trotz die oben aufgestellte allgemeine Rangordnung gewahrt, daher *méinìngisch, Méinìnger, júngfràulich, irrtùmlich, Márkgràvin*.

§ 13. Ausser diesen logischen Verhältnissen wird der Tonwert durch mechanische Ursachen bestimmt, die sich geltend machen in Folge der zufälligen Stellung, die eine Silbe zwischen anderen erhält. So verhält sich bei dem gleichen Verhältnis der Unterordnung die Wurzelsilbe eines enklitischen Wortes doch verschieden in Bezug auf ihre relative Tonstärke, je nachdem sie unmittelbar zwischen zwei stärker betonte Silben tritt oder von denselben durch schwächer betonte Silben getrennt wird, vgl. *Fritz sagt ja* (Unbetontheit); *Fritz sagte ja, sagte die Wahrheit* (schwacher Nebenton)? *Fritzchen sagte ja* (starker Nebenton). Nehmen wir endlich *Fritz(chen) sagte ihm die Wahrheit*, so werden wir, trotzdem die Unterordnung von *sagte* unter *Wahrheit* bestehen bleibt, doch dem ersteren einen Hauptton zuerkennen müssen, weil sich ihm der starke Nebenton von *ihm* unterordnet. So müssen wir auch manchen Zusammensetzungen zwei Haupttöne zuerkennen, z. B. *Éisenbàhnverwáltung, Lándeskòmmissăr*. Die Stellung unmittelbar vor einer höher betonten Silbe hat regelmässig die Wirkung einer Abschwächung des Tongewichtes. Während die Schlusssilben von *Heiterkeit, Vaterland* in Pausa den starken Nebenton haben, wird man ihnen in Verbindungen wie *Heiterkeit herrschte, das Vaterland litt* auch nicht einmal den schwachen zugestehen können. Wenn überhaupt noch ein Übergewicht über die Mittelsilben besteht, so ist das jedenfalls geringer als in *Hausvater* das der Mittelsilbe über die Schlussilbe. Umgekehrt kann eine Silbe dadurch eine Verstärkung erhalten, dass sie vor eine andere tritt, die notwendig unbetont sein muss, wenn auch nur aus der oben

* Ich bezeichne mit ̏ den stärkeren Nebenton, wo es erforderlich ist.

angegebenen mechanischen Veranlassung, dass sie unmittelbar vor einer stärker betonten steht. In *lebende Geschwister, lieblicher Gesang* werden die Silben *-de* und *-cher* über die folgende und erst dadurch auch über die vorhergehende Silbe erhoben, während in Pausa kaum ein Unterschied zwischen der letzten und vorletzten Silbe von *lebende* und *lieblicher* besteht. In Fällen wie *Rechnungen gegeben* veranlasst die Erhebung der Endsilbe des ersten Wortes wenigstens eine Annäherung an die Tonstärke der Mittelsilbe, wenn dieselbe auch in der natürlichen prosaischen Rede wohl immer einen kleinen Vorrang behauptet. Es kann sogar eine Silbe mit schwachem *e* über eine solche mit vollem Vokal erhoben werden, wenn dieselbe einmal wegen ihrer Stellung vor der stärker betonten Silbe zur Unbetontheit verurteilt ist, nämlich in Fällen wie *vèrstudieren*.

§ 14. In Bezug auf die Quantität ist zunächst zu bemerken, dass die Silben nach ihrer Dauer in der natürlichen Rede sich nicht etwa einfach in lange und kurze abteilen lassen, sondern dass diese Dauer eine sehr mannigfach abgestufte ist. Sie hängt ab von der Dauer und von der Anzahl der einzelnen Laute, aus denen die Silbe besteht, oder, richtiger ausgedrückt, von der Anzahl der selbständigen Artikulationen, wie wir sie durch die Buchstaben bezeichnen, und der Dauer des Verweilens bei den einzelnen Artikulationen und der Übergänge von der einen zur andern. Die Zahl dieser Artikulationen ist also jedenfalls ein Moment, welches für die Silbendauer in Betracht kommt. Um *Strumpf* auszusprechen brauchen wir mehr Zeit, als für *Rumpf* und für dieses wieder mehr als für *Rum*. Indessen ist eine gewisse Tendenz zur Ausgleichung, die jedoch nicht zu völliger Gleichmachung führt, nicht zu verkennen: je grösser die Zahl der in einer Silbe auszuführenden Artikulationen ist, um so mehr wird das Tempo, mit dem sie ausgeführt werden, beschleunigt. Diese Bemerkungen gelten von unbetonten Silben so gut wie von betonten.

Die Tonstärke ist nicht ohne Einfluss auf die Quantität, und insofern lag wenigstens etwas Richtiges zu Grunde, wenn die älteren Theoretiker Betontheit und Unbetontheit der antiken Länge und Kürze substituierten. Jedoch ist sie nicht das einzige, was die Silbendauer bestimmt, und man kann nur sagen, dass bei sonst entsprechender Zusammensetzung die stärker betonte Silbe auch länger ist als die schwächer betonte. Die Differenz, welche durch die Betonung hervorgebracht wird, ist ferner in der norddeutschen und in der bühnenmässigen Aussprache, von bestimmten, noch weiter zu erörternden Umständen abgesehen, bei weitem nicht so gross, dass man sie nach antikem Muster durch das Verhältnis 2 : 1 ausdrücken könnte. Es bestehen in dieser Aussprache überhaupt sehr geringe Quantitätsunterschiede. Die haupttonigen Silben scheiden sich nicht in lange und kurze, sondern sie sind von einem absoluten Standpunkte aus unter normalen Verhältnissen etwa als halblang zu bezeichnen (vgl. PBB IX, 101). Wie durch die Tonstärke, so wird die Quantität durch die damit in engem Zusammenhange stehende Verteilung der Silben unter die Sprechtakte beeinflusst. Wie die Silbe, so neigt auch der Sprechtakt zur Annäherung an ein gewisses Normalmass. Im einsilbigen Sprechtakt wird daher die denselben ausfüllende betonte Silbe über ihr gewöhnliches Mass hinaus gedehnt; im dreisilbigen werden die Silben etwas kürzer gesprochen als im zweisilbigen etc. Endlich kann der Affect Dehnungen der betonten Silben veranlassen. Wenn demnach auch das normale Mass der betonten Silben nicht viel über das der unbetonten hinausgeht, so vertragen sie doch viel leichter als diese eine Dehnung über dieses Mass hinaus, und von dieser Fähigkeit kann der Versbau Gebrauch machen.

Bei der Beurteilung der Quantität der zusammenhängenden Rede müssen die Pausen ebenso in Betracht gezogen werden wie die mit Sprechtätigkeit ausgefüllte Zeit.

§ 15. Aus den Verhältnissen der Gegenwart darf gewiss sehr vieles in die Vergangenheit übertragen werden. Eine sehr bedeutsame Abweichung ist die, dass im Ahd. und Mhd. noch eine scharfe Scheidung zwischen langen und kurzen Silben besteht, indem die ersteren wahrscheinlich erheblich länger gesprochen wurden als gegenwärtig eine sogenannte lange Silbe. Ferner kommt in Betracht, dass im Ahd. noch die Silben mit schwachem *e* fehlen, und dass vermutlich auch im Mhd. dies *e* noch klangvoller war als jetzt. Daraus dürfen wir auf eine schärfere Ausprägung der auf Ableitung und Flexion ruhenden Nebentöne schliessen.

§ 16. Es gehört zum Wesen des deutschen Verses, dass die Takte, in die er zerfällt, sich an die Takte der natürlichen Rede, die Sprechtakte anschliessen und mit der stärkstbetonten Silbe beginnen. Dem ersten Takte kann ein aus einer oder mehreren unbetonten Silben bestehender Auftakt vorangehen. Diese Gliederung kennzeichnet schon die älteste Reimdichtung und sie ist nur vorübergehend in der Kunstdichtung, nie in der Volksdichtung verdunkelt (Silbenzählung)*. Im allgemeinen (für die volksmässige Dichtung durchaus) ist auch die feste Zahl solcher Takte und somit der Versaccente für die rhythmischen Systeme und ihre Unterglieder charakteristisch, wenn es auch nicht ganz an Abweichungen von diesem Prinzip fehlt, die aber auch eine Annäherung an die prosaische Rede bedingen (vgl. § 2). Die Silben, auf welche die Versaccente fallen, sind nach der natürlichen Betonung niemals einander völlig gleichwertig. Abgesehen davon, dass die verschiedenen Haupttöne eines Satzes noch untereinander abgestuft sind, so kann ein Versaccent auch auf einen Nebenton fallen, so dass dann ein Sprechtakt nicht einen, sondern zwei Verstakte liefert. Überall ist der starke Nebenton als Versaccent verwendet, und Verse, in denen die Füsse regelmässig nur aus zwei Silben bestehen, lassen sich ohne das kaum bilden. Dagegen ergibt sich eine Verschiedenheit des rhythmischen Charakters danach, ob auch der schwache Nebenton als Versaccent zugelassen wird oder nicht, und dies fällt damit zusammen, ob einsilbige Füsse (abgesehen von einer Cäsur, die im Grunde als Versschluss zu betrachten ist) zugelassen werden oder nicht. Die verschiedene Stärke der Versaccente lässt auch bei dem regelmässigsten Versbau noch einen hohen Grad von Mannigfaltigkeit zu und einen Wechsel des rhythmischen Charakters auch innerhalb des gleichen allgemeinen Schemas, welches diejenigen übersehen haben, welche dem neuhochdeutschen Verse schlechthin im Gegensatz zu dem romanischen den Vorwurf der Eintönigkeit gemacht haben. Der Fehler des schulmässigen Skandierens besteht vornehmlich darin, dass die Versaccente mit Vernachlässigung des Satztons alle gleich stark gesprochen werden. Wenn aber auch dieses Skandieren verwerflich ist, so ist doch eine mässige Modification des natürlichen Tones, namentlich eine Verstärkung der den Versaccent tragenden Nebentöne erforderlich, wenn der Rhythmus genügend zur Geltung kommen soll. Man versuche etwa Schillers Gedicht

* Wir betrachten hier die Takte lediglich als Masseinheiten. Die Gliederung der Rede in Wortgruppen und einzelne Wörter fällt damit nicht zusammen. Fallen die Abschnitte der Rede mit einer gewissen Regelmässigkeit nach einer betonten Silbe, so werden wir berechtigt sein, von einem steigenden Rhythmus zu reden, vgl. Sievers, Metr. Stud. I, § 35 ff. Steigender und fallender Rhythmus können aber innerhalb des gleichen Gedichtes abwechseln, entweder mit Regelmässigkeit oder unregelmässig.

»An der Quelle sass der Knabe« vollständig nach dem natürlichen Satzton zu lesen, und man wird finden, dass der Rhythmus zerstört ist. Der Wechsel in der Stärke der Versaccente kann ein ganz beliebiger sein, indem sie prinzipiell, vom rein metrischen Gesichtspunkte aus, einander gleich stehen, weshalb sich denn auch beim Vortrag die Neigung zum Nivellieren unwillkürlich geltend macht. Der Wechsel kann aber auch als etwas dem Rhythmus Wesentliches auftreten, und dies namentlich dann, wenn besonders grosse Abstände zwischen den einzelnen Versaccenten zulässig sind, zumal wenn auch die schwachen Nebentöne den Haupttönen zur Seite treten. Dann müssen wir auch vom schematischen Gesichtspunkte aus Haupt- und Nebenaccente unterscheiden. Die Verbindung zweier Füsse, von denen der eine einen Hauptton, der andere einen Nebenton enthält, bezeichnet Sievers als eine Dipodie. Man muss dann aber noch einen Unterschied machen, ob die Stellung von Haupt- und Nebenton eine wechselnde oder eine feste ist. Letzteres ist z. B. der Fall in Arndts Blücherliede, das wir als dipodisch im engeren Sinne bezeichnen können. Die Dipodie wird hier immer durch einen Sprechtakt gebildet, der in zwei Unterabteilungen zerfällt.

§ 17. Dass die metrischen Systeme sich durch die Accente in eine bestimmte Zahl von Takten gliedern, ist nicht die einzige ihnen wesentliche Eigentümlichkeit. Dadurch wäre erst eine sehr unvollkommene Art von Rhythmus erzielt. Dass jeder Takt die nämliche Silbenzahl habe, ist allerdings nur für einen Teil der geschichtlich vorliegenden Gebilde Gesetz. Bei einem andern (und das bedingt wieder einen charakteristischen Unterschied des Rhythmus) findet Wechsel zwischen Füssen von ungleicher Silbenzahl statt, entweder so, dass doch für jede einzelne Stelle die Silbenzahl feststeht, oder so, dass der Wechsel beliebig ist. Auch für diese unregelmässigsten Verse bleibt jedoch noch eine gleichmässig durchgehende Norm übrig. Neben dem Accent kommt die Quantität in Betracht. Man hat zwar im Gegensatz zu dem falschen Gebrauch, welchen die älteren Theoretiker unter dem Einfluss der antiken Metrik von der Quantität machten, behauptet, dass es bei dem deutschen Verse nur auf den Accent ankomme. Aber diese Ansicht ist irrig. Nicht nur für den musikalischen Vortrag, sondern auch für den rezitierenden, soweit er dem natürlichen Gefühl folgt und durch keine Theorie beirrt wird, gilt das Gesetz, dass die einzelnen Takte in der Zeitdauer einander gleich sind oder wenigstens noch als gleich empfunden werden, wenn sich auch innerhalb gewisser Grenzen Beschleunigung oder Verlangsamung des Tempos einstellt. Exakte Messungen auf diesem Gebiete hat Brücke veranstaltet. Er hat sich dabei nicht an die Silbengrenzen gehalten, sondern er hat den Abstand zwischen den Accentgipfeln der Takte gemessen. Es ist dies nicht ganz gleichgültig, indem danach eine Konsonantenhäufung im Anfang der Accentsilbe nicht den von dieser beherrschten Takt, sondern den vorhergehenden belastet. Dieses Gesetz von der gleichen Dauer der Takte oder genauer von der Gleichheit der Arsenabstände ist allerdings den Theoretikern bis auf die neuere Zeit hin unbekannt geblieben, und ihre nach dem Muster der oberflächlich erfassten antiken Masse aufgestellten Schemata widersprechen demselben vielfach. Nichtsdestoweniger muss es als das Grundprinzip der deutschen Rhythmik aufgefasst werden, und zwar als ein Prinzip, welches, wie wir mit der grössten Wahrscheinlichkeit annehmen können, auf alter Tradition beruht und den Reimvers von Anfang an beherrscht. Die gleiche Dauer der Takte kann nur erreicht werden, indem die natürliche Quantität der

Silben bald durch Dehnung, bald durch Verkürzung etwas modifiziert wird. Es ist dies nicht bloss erforderlich, wenn Takte von verschiedener Silbenzahl mit einander vereinigt werden sollen, sondern auch wenn die Silbenzahl gleich ist, da, wie bemerkt, die natürliche Quantität der Silben eine mannigfach abgestufte ist und daher keinen reinen Rhythmus ergeben kann. Es besteht also ein Unterschied zwischen natürlicher und metrischer Quantität, ebenso wie zwischen natürlichem und metrischem Accent. Es ist ein Grundmangel der meisten theoretischen Schriften, dass sie diese Unterscheidung nicht machen oder wenigstens nicht durchführen. Im allgemeinen verträgt die lange Silbe eine stärkere Abweichung von der natürlichen Quantität als die kurze, und zwar nach Seite der Dehnung hin (vgl. § 14).

ALTHOCHDEUTSCHE ZEIT.

Lachmann *Über althochdeutsche Betonung und Verskunst* (Abh. Berl. Akad. phil.-hist. Kl. 1832, S. 235; vollständiger Kl. Schr. I, 358); vgl. ausserdem z. Iwein 33. 309. 651. 866. 1118. 2170. 2943. 6360. R. Hügel *Über Otfrieds Versbetonung*, Leipz. 1869. Trautmann *Lachmanns Betonungsgesetze und Otfrieds Vers*, Halle 1877. Schmeckebier *Zur Verskunst Otfrieds* Kiel 1877. Siegfried *Zur Metrik der kleineren gereimten althochdeutschen Gedichte.* Piper *Über Otfrieds Accente* (PBB 8, 225). Sobel *Die Accente in Otfrieds Evangelienbuch* 1882 (QF. 48). Wilmanns *Der altdeutsche Reimvers* (Beitr. z. Gesch. d. älteren deutschen Litt. 3) Bonn 1887. Sievers *Die Entstehung des deutschen Reimverses* (PBB. 13, 121). Heusler *Z. Gesch. d. altdeutschen Verskunst.* Hirt ZfdA. 38, 308. Koegel Gesch. der deutschen Lit. II, 34 ff. Kauffmann *Dreihebige Verse in Otfrids Evangelienbuch* (ZfdPh 29, 17). Saran *Über Vortragsweise und Zweck des Evangelienbuches Otfrids v. Weissenburg*, Halle 1896. Ders., *Zur Metrik Otfrids v. W.* (Philol. Stud. S. 179 ff.)

§ 18. Soweit der deutsche Versbau auf dem Boden der altgermanischen Tradition bleibt, ist er im ersten Teile unseres Abschnittes behandelt. Wir beginnen unsere Darstellung mit der ersten grossen Revolution auf diesem Gebiete, welche einschneidender gewesen ist als irgend eine spätere Umwandlung. Die dabei am meisten in die Augen fallende, wenn auch nicht einzige Veränderung ist die Einführung des Reimes an Stelle der Alliteration. Diesen nimmt man daher als das eigentliche Kennzeichen der neuen Dichtungsweise. Es ist eine Streitfrage, ob demjenigen Werke, welches für die älteste Periode unsere Hauptquelle ist, indem es alle andern zusammengenommen an Umfang weit übertrifft, dem Evangelienbuche Otfrids auch das Verdienst zukommt, die neue Weise eingeführt zu haben. Die uns erhaltenen kleineren Denkmäler in Reimversen sind sämtlich jünger, auch die Samariterin, von welcher allerdings in MSD das Gegenteil behauptet wird. Auch die gereimten Zeilen im Muspilli brauchen nicht älter als Otfrid zu sein. Der angebliche Spielmannsreim auf Uodalrîch (MSD VIII) ist als eine Unmöglichkeit erwiesen. Die Behauptung Scherers (Gesch. d. deutschen Litt. S. 38. 9), dass schon in der sogenannten ersten Blüteperiode unserer Literatur, d. h. um 600, der Reim zugleich mit der ausländischen Musik in die deutsche Dichtung eingeführt sei, schwebt ganz in der Luft. O. spricht in der Zuschrift ad Liutbertum von der Form seiner Dichtung wie von einer Sache, an die man sich erst gewöhnen müsse, und hat es für nötig gehalten, das Lesen durch Accente zu unterstützen. Wenn wir es daher auch nicht als vollständig ausgemacht betrachten können, dass nicht schon vor ihm einige Versuche in dieser Form gemacht sind, so werden wir doch sein Werk als die eigentlich entscheidende That anzuerkennen haben, durch die der Reimvers in Deutschland eingebürgert ist.

Nach Lachmann würde der Rhythmus der Reimzeile schon der der alliterierenden Kurzzeile gewesen sein, so dass also O. nach dieser Richtung hin nichts Neues geschaffen hätte. Diese Auffassung ist oben von Sievers zurückgewiesen. Die Verschiedenheit ist unläugbar und fällt bei unbefangenem Lesen sofort ins Gehör. Dass die Modification des Rhythmus ebenso wie die Einführung des Reimes unter dem Einflusse des lateinischen Hymnenverses erfolgte, wird schon dadurch in höchstem Grade wahrscheinlich, dass die Strophe Otfrieds auch der gewöhnlichen Hymnenstrophe entspricht. Massgebend dabei war auch die Anpassung an die lateinische Kirchenmusik. Denn wenigstens Partieen seines Werkes scheint O. für den Gesang bestimmt zu haben*. Aber nur der kleinere Teil von Otfrids Versen entspricht genau dem Schema des Hymnenverses (z. B. *Ni lazet fáran iu thaz múat*). Eine consequente Durchführung dieses Schemas wäre nur mit Hülfe starker Vernachlässigung der natürlichen Betonung möglich gewesen. Prinzipiell begnügte sich O. mit einer Annäherung an dasselbe und zwar so, dass dabei dasjenige des altgermanischen Verses Grundlage blieb. Die neue Rhythmik war das Resultat eines Kompromisses. Das ist durch die neuesten Untersuchungen von Sievers und Wilmanns sicher gestellt. O. hatte nicht sowohl Verse von ganz neuer Art zu bauen, als vielmehr unter den mannigfachen Variationen, die in der alliterierenden Dichtung vorkamen, diejenigen auszuwählen, die sich bequem nach einer Hymnenmelodie singen liessen. Im Anfang gelang ihm dies nicht vollständig. Wenn im ersten Buche eine Anzahl von Versen vorkommen, die nach der Alliterationsrhythmik korrekt sind, aber vom Hymnenvers sich noch zu weit entfernen, und wenn solche Verse in den späteren Büchern verschwinden, ist dies ein schlagender Beweis für die Richtigkeit der eben vorgetragenen Theorie, zugleich aber auch wieder dafür, dass diese Kunstweise noch etwas Neues war, dass O. sich nicht auf eine schon befestigte Tradition stützte**.

§ 19. Lachmann hat dem ahd. Verse vier Hebungen vindiciert, wie sie auch dem lateinischen Hymnenverse zukommen. Unter diesen sind aber, wie schon Grein nachdrücklich hervorgehoben hat, Haupt- und Nebenhebungen zu unterscheiden, und zwar sind jedesmal zwei den andern beiden übergeordnet. Die ersteren sind es, welche den Hebungen der alliterierenden Kurzzeile entsprechen. Die letzteren haben sich aus den diese umgebenden oder von ihnen eingeschlossenen Silben entwickelt, wobei Nebenhebungen der natürlichen Rede, die für die alliterierende Zeile irrelevant waren, für den Reimvers zu einem notwendigen Zubehör gemacht sind. Zwischen den Haupthebungen kann wieder eine Abstufung bestehen, wie schon in der alliterierenden Zeile, so dass es eine gewisse Berechtigung hat, solchen Versen nur eine Haupthebung zuzugestehen. Doch wird es angemessener sein, wenn wir in diesem Falle die zweitstärkste Hebung lieber als schwache Haupthebung bezeichnen, wenn sie auch auf eine Nebenhebung der natürlichen Rede fällt. Otfrids Schreibweise lässt uns

* Geleugnet wird dies von Saran.

** Eine wesentlich andere Auffassung vertritt Saran. Danach läge der altgermanische viertaktige Gesangvers zu Grunde, der sich neben dem epischen Sprechvers in Liedern erhalten hätte und unter romanischem Einfluss schon vor Otfried zum Reimvers umgebildet wäre. Ähnliche Anschauungen hat schon früher Luick in der ersten Auflage dieses Grundrisses IIa, S. 997 ausgesprochen; vgl. dessen Bemerkung PBB. 22, 576 und seine Ausführungen unter Cap. 3 A § 13. Jedoch ist die dabei vorausgesetzte Grundlage rein hypothetisch, und auf den Zusammenhang mit den uns wirklich vorliegenden unregelmässigeren Alliterationsversen ist schon oben hingewiesen.

den Unterschied zwischen Haupt- und Nebenhebung deutlich erkennen, indem nur die erstere durch einen Accent bezeichnet wird. In der Regel bleibt auch die schwache Haupthebung unbezeichnet. Berücksichtigt muss dabei werden, dass die Hss. nicht durchaus fehlerfrei sind. Die ziemlich zahlreichen Verschiedenheiten zwischen V und P dienen zu gegenseitiger Kontrolle. Es ergeben sich folgende Hauptschemata für die Stellung von Haupt- und Nebenhebung zu einander.

1) ˊˋ ˊˋ = Typus A in der alliterierenden Poesie nach Sievers Bezeichnung. Gewöhnlich fällt dabei die letzte Hebung auf eine Bildungssilbe, der eine lange Wurzelsilbe als Trägerin der Haupthebung vorangeht (*íli thù zi nótè. thaz láz thir unèsan súozì*) oder (seltener) eine kurze Wurzelsilbe mit folgender Bildungssilbe (*thaz Krístes uuòrt uns ságetùn*). Doch gibt es auch Verse, die mit der Wurzelsilbe eines Kompositionsgliedes oder eines schwach betonten selbständigen Wortes schliessen, vgl. *ther éngil ìmo zúaspràh. zi híun èr mo quénun làs* und sogar *uuas ímo iz hàrto úngimàh. ságen ìh iu gúate màn.* Zuweilen fehlt in VP der zweite Accent, z. B. *zi mánegero falle* I, 15, 29, häufiger nur in V oder nur in P.

2) ˋˊ ˋˊ = Typus B, vgl. *sèlb so hélphàntes beín. theist scôni férs sàr gidán.* Der zweite Accent fehlt nicht selten, was meistens wirklich einem etwas geringeren Nachdruck entspricht, vergl. *so ih bi réhtemen scal. thoh firsprichit man thaz.*

3) ˋˊ ˊˋ = Typus C. Hierbei ist die Setzung von zwei Accenten Ausnahme, z. B. *ìn uns júgund mánagà.* Gewöhnlich bleibt die zweite Haupthebung unbezeichnet, weil sie, wie schon in der alliterierenden Dichtung, regelmässig schwach ist, eine Folge davon, dass sie unmittelbar auf die erste Haupthebung folgt. Vgl. *theni ouh hánt thina. ih uueiz iz gót uuorahta. odo in érdringe. fon in uuáhsenti. in mir ármeru.* Fällt die erste Haupthebung auf eine kurze Silbe, so folgt zunächst noch eine unbetonte Silbe, vgl. *sie sint gótes uuorto. thar man thaz fihu nerita.* Soweit besteht völlige Übereinstimmung mit der alliterierenden Dichtung. Es kommt aber auch bereits nicht ganz selten vor, dass auf eine lange Silbe als Trägerin der ersten Haupthebung noch eine unbetonte Silbe folgt. In diesem Falle ist Accentuierung der zweiten Haupthebung etwas häufiger. Vgl. *thaz uuir Kríste sungun. iz uuas imo úngimuati. odo métres kléini.* Sievers bezeichnet diese Variation als A^c. Wenn wir aber die Stellung der Haupthebungen als das Entscheidende ansehen, so müssen wir sie unter C einreihen. Richtig ist jedoch, dass sie Eigenschaften von A mit denen von C vereinigt, weshalb wir sie also als C^a bezeichnen können. Das Häufigerwerden dieser Variation hat in der späteren Zeit nicht wenig zur Durchbrechung des alten Typensystems beigetragen. In den Typus C lässt O. auch D aufgehen, was sich darin kund gibt, dass, wo wir nach der natürlichen Betonung den letzteren anzunehmen hätten, doch die erste Hebung in der Regel nicht accentuiert wird, vgl. *thaz lib léitenti. uuega uuólkono, gibetes ántfángi. thie drutménnisgon. fuazfállonti.* Nur ausnahmsweise finden sich Accentuierungen wie *kínd niuuiboranaz* (Accent von *kind* in P getilgt). *thie ótmúatige. thera sprácha mórnenti.*

4) ˊˋ ˋˊ = Typus E. Vgl. *fliuhìt er ìn then sé. joh húab inàn in sìnan árm.* Dieser Typus ist sehr selten.

Otfrids Vers gliedert sich demnach in zwei Hälften (Dipodieen), in deren jeder sich eine Nebenhebung mit einer Haupthebung verbindet. Diesem Prinzipe ist auch der alte Typus D, der sich ihm eigentlich nicht fügt, angepasst, indem seine erste Haupthebung zur Nebenhebung herabgedrückt ist, während nun die frühere Nebenhebung die Stelle der zweiten

(schwachen) Haupthebung vertreten muss. Von den vier Variationen, die unter der Herrschaft dieses Prinzipes in der Stellung der Hebungen möglich sind, ist diejenige, bei welcher die Nebenhebungen aneinanderstoßen (E), bei O unbeliebt und ist es auch in der Folge geblieben.

§ 20. Durch die Variabilität des Otfridischen Verses ist eine gute Anpassung des Versaccentes an den Accent der natürlichen Rede ermöglicht. Gewisse für uns auffallende Betonungen wie *thía meina, thés sindes* u. a. (vgl. Hügel S. 11 ff.) müssen doch wohl ihren Grund in der Prosabetonung haben. Über die absichtliche Abweichung der Accentuierung bei Typus D ist bereits gehandelt. Sonst sind direkte Widersprüche zwischen Vers- und Prosabetonung selten. Dagegen muss natürlich öfters bei Silben, die annähernd gleiches Tongewicht haben, das Bedürfnis des Versrhythmus den Ausschlag geben.

Die erste Haupthebung fällt auf eine in Prosa haupthebige Silbe, nur ausnahmsweise, und zwar in A, wie schon im alliterierenden Verse, auf die Wurzelsilbe eines enklitischen Wortes, welches durch nachfolgende Enklitika gestützt wird, vgl. *uuio ir nan sculut findan. uuant iz uuás imo anan hénti.* Öfter fällt die zweite Haupthebung in A und namentlich in B auf ein enklitisches Wort, welches dann eine analoge Verstärkung durch die Nebenhebung erhält, die sie von der ersten trennt, vgl. *thie júngoron sine. then selbon ménnisgen sun.* Für die zweite, regelmässig schwache Haupthebung von C werden Silben von der nämlichen Beschaffenheit verwendet wie für die Nebenhebungen, d. h. solche, die in Prosa starken oder schwachen Nebenton tragen, also Wurzelsilben enklitischer Wörter und zweiter Glieder in nominaler Komposition, erster in verbaler, falls sie zweisilbig sind, ferner Ableitungs- und Flexionssilben, die sich einer daneben stehenden Silbe überordnen können. Vgl. einerseits für die zweite Haupthebung in C *thaz thu géba bringes. thie holdun scálka sine. therero lántliuto. filu fórahtlicho. thaz er ist héilari. inan zi rínanne.* Anderseits für die Nebenhebungen *thes féhes dàtun uuárta. spràh ther gótesbòto sár. hús ìnti uuènti. ouh súnna nì biscìnit. fórasàgon záltun. iz hábet ùbarstígana. thio kíndìsgun brústi. fon júngèru múater. nales fórahtà nihéin.* Doch kommen in der zweiten Haupthebung von C auch nicht enklitische Wörter vor, vgl. (*sie íltun tho bi mánne*) *fon theru búrg alle.* In der Senkung können nicht nur Bildungssilben stehen, sondern auch Kompositionsglieder und enklitische Wörter, darunter auch einsilbige Substantiv- und Verbalformen, vgl. *ni dúit man ùntar mánnon. thaz kind vuuahs ùntar mánnon. sún bar sì tho zéizan.*

Für die Abstufung der Silben innerhalb des nämlichen Wortes lassen sich, abgesehen von den bekannten Grundgesetzen, noch einige allgemeine Regeln aufstellen. 1) Die Wurzelsilbe mehrsilbiger enklitischer Wörter und untergeordneter Kompositionsglieder behauptet im allgemeinen einen stärkeren Ton als die ihr vorausgehende oder folgende Bildungssilbe. Eine Ausnahme bilden die Pronominalformen *inan, imo, ira, iru, unsih* (vgl. Lachmann S. 379 ff.), bei welchen ein Nebenaccent des Verses auch auf die zweite Silbe fallen kann (vgl. *joh húab inàn in sìnan árm*). Vermutlich war auch schon die Prosabetonung eine wechselnde, nach den Nebenformen *nan, mo* zu schliessen. Auch in der Komposition finden sich einige Ausnahmen, vgl. *in hóubit sìnaz zuívaltà. ni si einfaltè thie gúate. nu úrkundòno méra. gómmannè joh uuíbe. mit únreinèmo múate. ni ántuuurtì so frávilo, uuísduamés bilídane.* Doch liesse sich in den meisten Fällen durch die Annahme von dreisilbigen Füssen ausweichen, also *mit únreìnemo múate* etc. 2) Für die Ableitungssuffixe gilt das oben § 12 besprochene Gliederungs-

gesetz noch in ausgedehntem Masse, weshalb gewisse Silben stärker betont sind als die ihnen vorhergehende Bildungssilbe (vgl. Lachm. S. 403 ff.), daher *púrpurìn, kíndilìn, éuuinìg, uuértisàl, jámaràgaz, gibúrdinót, sékilàri.* 3) Dieses Gliederungsgesetz findet seine Anwendung auch in dem Verhältniss von Ableitung und Flexion, wenn die Flexionsendung mehrsilbig ist. Man betont daher *míchilèmo, fínsterèmo, uuáltantèmo; eiginèru, súntigèro, skínentèru, frénkisgèro; fórdoròno, náhistòno; uuúntoròtun; mártolònne.* Es ordnen sich also auch diejenigen Suffixe, die nach 2 den Nebenton auf sich ziehen, unter 1 sobald sie unmittelbar zwischen Wurzelsilbe und zweisilbige Flexionsendung treten. Zweifelhaft kann man über die Betonung von Formen wie *jamaragemo, euuinigeru* sein (kommen nur ein paar Mal vor). 4) In andern Fällen hängt die Abstufung von der Beschaffenheit der Anfangssilbe des folgenden Wortes ab, vgl. *mit sálìdon níazan,* aber *zi sálidòn gizálter; thera sálìgun blúomun,* aber *thera sáligùn gibúrti; stérròno stráza,* aber *stérronò girústi; so man drúhtìne scál,* aber *zi theru drúhtinès gibúrti.* Wir haben auch hierin nicht etwas rein Willkürliches, nur durch das Bedürfnis des Verses Hervorgerufenes zu sehen, sondern schon die Prosabetonung modifizierte sich nach der Satzstellung gemäss den § 13 besprochenen Prinzipien. Wenn sich auch *sálìgun, stérròno* durch den Versschluss als die Pausabetonung ergibt, so ist doch zu berücksichtigen, dass durch eine folgende unbetonte Silbe die Endsilbe eine Verstärkung erhält, wodurch sie der Mittelsilbe mindestens annähernd gleich gemacht, wenn auch nicht, wie nun im Verse, über dieselbe erhoben wird. Die Betonung des folgenden Wortes entscheidet auch über das Tonverhältnis mehrerer auf einander folgender einsilbiger Enklitika, vgl. *joh kúndtun òuh tho mári, thaz èr ther kúning uuari;* andererseits *so uuír nu hìar bigínnen. zít uuard thò giréisot. intríat er thàz gisíuni.*

§ 21. Einer der hauptsächlichsten Streitpunkte auf dem Gebiete der altdeutschen Metrik ist das Tonverhältnis der Bildungssilben zu den einsilbigen Enklitika. Lachmann hat für das Ahd. und desgleichen für das Mhd. den Standpunkt vertreten, dass ein selbständiges Wort immer stärker betont werden müsse als eine Bildungssilbe, also z. B. *er húatta thès kíndes, thaz man irzéllen nì mag. árme jòh ríche.* Dagegen verlangte Simrock (Nibelungenstrophe S. 11) für das Mhd. Betonungen wie *líebè mit léide,* also Unterordnung des enklitischen Wortes vor einer stärker betonten Silbe unter eine vorhergehende Bildungssilbe. Bartsch (Untersuchungen über das Nibelungenlied S. 155 ff.) ging weiter auf dem von Simrock eingeschlagenen Wege. Ihm haben sich Hügel (S. 2 ff.) und Wilmanns auch in Bezug auf das Ahd. angeschlossen, sie betonen also *er húattà thes kíndes* etc. Die entscheidenden Gründe, welche für diese letztere Ansicht sprechen, sind folgende. 1) Dass in der natürlichen Rede die Wurzelsilben der enklitischen Wörter nicht an sich einen Vorzug hinsichtlich der Tonstärke vor den Bildungssilben haben, ergibt sich daraus, dass sie den nämlichen Abschwächungen wie diese ausgesetzt sind, vgl. mhd. *enlant* aus *in lant, behende* aus *bi henti, anme, ame* aus *ana demo, überz* aus *ubar daz* etc. Auch muss darauf hingewiesen werden, dass die enklitischen Wörter gewiss nicht stärker betont sind als die Partikeln in der Verbalkonjugation, denen Lachmann keinen Vorzug vor den Bildungssilben einräumt. So ist z. B. *bi* gewiss nicht anders betont in *bi líbe* als in *bilíban.* 2) Der für Simrock zunächst bestimmende Grund war der Gebrauch in dem heutigen volkstümlichen Liede. Soweit dasselbe noch den schwachen Nebenton für den Versaccent verwendet, ordnet es ein einsilbiges enklitisches Wort in der in Frage stehenden Stellung unter, also

so mánchèr und schốner. der Vátèr, die Mútter. er réitèt so fréudig. 3) Die von Lachmann angenommene Accentuierung verlangt eine viel bedeutendere Abweichung von der natürlichen Betonung und im Zusammenhang damit von dem natürlichen Zeitmasse als die entgegengesetzte. Folgen zwei betonte Silben unmittelbar aufeinander, so erhält die erste naturgemäss ein besonders starkes Gewicht und eine über das Normale hinausgehende Dauer, eben weil eine nachfolgende Silbe mangelt, innerhalb deren die Tonstärke allmählich herabsinken könnte. Daher ordnet sie sich in der Regel der andern über, wofür ein metrischer Beweis durch Typus C geliefert wird. Im Verse kommt nun dazu, dass diese erste Silbe einen ganzen Takt ausfüllen muss. Betont man z. B. mit Lachmann *líra jòh fídulà,* so ist es nicht zu vermeiden, dass unter allen Silben des Verses das stärkste Gewicht auf *joh* fällt, also in Wahrheit nicht mehr ein Nebenton, sondern ein Hauptton. Betont man dagegen *lírà joh fídulà,* so fällt das stärkste Gewicht auf *li-*, und die Silbe *-ra* wird nicht in einer unnatürlichen Weise erhoben, weil die Unterordnung unter *li-* gewahrt bleibt und sie nicht den ganzen Fuss ausfüllt. 4) Lachmanns Betonung würde eine Abweichung von dem sonst üblichen Tonfall mit sich bringen. Zuerst hat Bartsch beobachtet, dass in der letzten Halbzeile der Nibelungenstrophe, wenn sie einen einsilbigen Fuss enthält, dies immer der zweite ist, vgl *ûz der Búrgònden lánt. daz wìrdet állèz getấn.* Aus dieser sonst durchgehenden rhythmischen Formation würden Zeilen wie *dàz si wérdè mîn wîp* oder *alsàm ez wǽtè der wint* herausfallen, wollte man sie nach Lachmanns Grundsatze lesen. Die Forschungen von Sievers und Wilmanns haben ergeben, dass dies nur ein Einzelfall ist, welcher unter die schon im Ahd. geltenden allgemeinen rhythmischen Prinzipien fällt, die sich mit Lachmanns Betonungsweise nicht vertragen. Die Betonung *lírà joh fídulà, zìu thu frágès es mih* etc. wird durch die Analogie von *thero bíscòfo hérti, mit stéinòn gidánaz* oder *èr es ér ìo niruuánt, lùadun mihilan flúah* etc. gestützt. Neben diesen massenhaft vorkommenden Formen müssen solche vereinzelte wie *gótes sùn zeízan* noch zu den aus der Alliterationsdichtung beibehaltenen Schemen betrachtet werden, die sich dem neuen rhythmischen Prinzip nicht recht fügen. Denn nach der Versbildung müsste *gotes sun zeizan* ebenso wie *lira joh fidula*, falls man auf *joh* eine Hebung legt, nicht unter A sondern unter C fallen in Widerspruch mit der natürlichen Betonung und Otfrieds Accentuation; desgleichen mit dem nämlichen Widerspruch *ziu thu frages es mih* unter C^a. 5) Auch Lachmann ist genötigt, in einer nicht ganz geringen Anzahl von Versen Erhebung einer Bildungssilbe über ein selbständiges Wort anzuerkennen, da er sonst in Widerspruch mit seinen sonstigen Regeln geraten würde und zweisilbige Senkung annehmen müsste, vgl. *sie áhtotùn thia gúati. rúmanà joh férro. óffonòta in uuára. àl gizúngilò thaz ist. thaz sìe sih uuárnetìn thiu mér* etc. Ebenso muss L. für das Mhd. Betonungen wie *gesúndertèn sô schiere* anerkennen (vgl. z. Iw. 6518).

§ 22. Wir können mit grosser Wahrscheinlichkeit annehmen, dass der musikalische Vortrag, im Hinblick auf welchen wahrscheinlich die Umbildung der altgermanischen Rhythmik vorgenommen wurde, gleiche Quantität für die einzelnen Takte verlangte. Die Quantität des Taktes ist bedingt durch die Zahl und durch die Quantität der dazu gehörigen Silben. Wir müssen daher erwarten, dass in dieser Beziehung gewisse Schranken gesetzt sind, damit die Quantität im Verse nicht zu sehr von der natürlichen abweiche, und dass Zahl und Quantität der Silben sich wechselweise bedingen.

§ 23. Bei der Bestimmung der Silbenzahl muss man zunächst von den-

jenigen Silben absehen, welche in der Aussprache durch Elision getilgt werden. Elision fand wahrscheinlich auch in der natürlichen Rede statt bei engem Zusammenschluss zweier Wörter, namentlich bei enklitischer Anlehnung des Personalpronomens an das Verbum (*hôrtih* = *hôrta ih* etc.). O. hat der Elision einen weiteren Umfang gegeben, wohl nicht, ohne durch das Beispiel der lateinischen Metrik bestimmt zu sein. In der Bezeichnung verfährt er nicht konsequent. Entweder wird der zu elidierende Vokal ganz fortgelassen, vgl. *uuan ih* (= *uuanu*), *fuart er* (= *fuarta*), *mid iz* (= *midi*), *ob ir* (= *oba*), *slium er* (= *sliumo*); oder, was häufiger ist, zumal wo kein so enger Anschluss stattfindet, es wird ihm ein Punkt untergesetzt, vgl. *scribụ ih, ougtạ iu, sconọ er, intị eigan, managọ angusti;* oder endlich es findet gar keine Bezeichnung statt, wiewohl nach den sonstigen Analogien Elision erfordert wird, vgl. Verse wie *thie biscofa éinkunne, er lósota iro uuórto.* Es kann auch bezweifelt werden, ob beim Vortrage der elidierte Vokal immer vollkommen unausgesprochen blieb, oder ob er doch leicht hörbar wurde.

Der Elision unterliegen alle auslautenden Vokale von Bildungssilben. Wilmanns nimmt an, dass dieselben stets elidiert seien, auch da, wo es die Bequemlichkeit des Verses nicht verlangt, und ein einsilbiger Fuss entstehen würde, so dass also von O. der Hiatus vermieden wäre. Er kann sich hierfür auf Schreibungen berufen wie *zi stunton brést* (= *bresti*) *imo thes, joh iro fértị iltun, theru spráhạ* (*sprácha P*) *er bilémit uuas, in kúnnẹ* (*kúnne P*) *eines kúninges,* denen aber viel zahlreichere Fälle gegenüber stehen, in denen keine Elision angedeutet ist, wie *thuruh thio míno ubili, theiz uuúrti ubar uuórolt lut.* In einigen Fällen würde bei der Annahme von Elision ein Fuss durch eine kurze Silbe ausgefüllt werden müssen, vgl. *ímo ein gizámi, uuard uuóla in then thíngon* (vgl. Lachmann z. Iw. 2943, der die Zulässigkeit des Hiatus anerkennt).

Der Elision unterliegen ferner die Wurzelvokale enklitischer Wörter und unbetonter erster Kompositionsglieder, vgl. *nirthroz* = *ni i., zin* = *zi in, bunsih* = *bi u., geiscotun* = *gie.; nị irzihu, zị imo, bị unsih, thụ uns, sẹ ana, gịiltin;* auch lange Vokale und Diphthonge: *sọ ouh, thọ uns, sị* (= sit) *imo*; *thịụ ila, thịọ iru, sịẹ avur.*

Der Elision eines auslautenden Vokals zur Seite steht die gewöhnlich als Synalöphe bezeichnete Unterdrückung des anlautenden Vokals enklitischer Wörter oder unbetonter Kompositionsglieder nach vokalischem Auslaut eines gleichfalls nicht starktonigen Wortes, vgl. *thier* = *thie er, sier, uuior, sierhuggent, nust* = *nu ist; thu ịz, sie ịz, uuio ịz, tho ẹrstarb, so ịst.* Es wird danach Synalöphe vielfach auch anzunehmen sein, wo sie nicht bezeichnet ist, z. B. in einem Verse wie *lis sélbo, uuio er gihólota.* In manchen Fällen besteht ein Schwanken in Bezug darauf, welches von beiden Wörtern seinen Vokal einbüsst. Auch der auslautende Vokal einer Bildungssilbe erhält bisweilen den Vorzug vor dem anlautenden Vokal eines Enklitikums, vgl. *hiluh* = *hilu ih, zaltaz* = *zalta iz, uuolast* = *uuola ist; uuillu ịh, imo ịz.* Notwendig ist es nie, dass der auslautende Vokal einer Wurzelsilbe mit folgendem anlautenden Vokal irgendwie verschmelzen müsste, und wenn das erste Wort starktonig ist, findet die Verschmelzung überhaupt nicht statt. Diese Art des Hiatus ist also jedenfalls unanstössig, vgl. *in ré odo in bára, eigan thíu ist si thin.*

§ 24. Die eigentlich normale Silbenzahl des Fusses ist zwei. Die zweisilbigen Füsse sind in entschiedenem Übergewicht. Dieses Übergewicht ist ein noch viel stärkeres, wenn man von dem vorletzten Fusse in Versen der Typen A und C absieht, in welchem seinerseits Einsilbigkeit das

Überwiegende ist. Die Zweisilbigkeit stimmt genau zu dem Schema des lateinischen Hymnenverses. Indem sich O. demselben während der Arbeit an seinem Werke immer mehr annähert, wächst auch der Prozentsatz der zweisilbigen Füsse. Weil in diesen die Silbenzahl die normale Mitte darstellt, besteht in Bezug auf die Beschaffenheit der einzelnen Silben nach Quantität und Tongewicht in der natürlichen Rede der weiteste Spielraum. Eine Stufenleiter lässt sich etwa durch folgende Beispiele darstellen: *húarlust, uuĭsduam — dătun, sánta — kúning — mánag — ubar — (héi)legen;* oder bei Verteilung der Silben auf zwei Wörter: *thríu deil, kríst giang — uuĭt thaz — thô uuard — er fon — ni gi(dúat), (álter)e ni.* Es bedurfte schon keiner ganz geringen Modifikation der natürlichen Quantität, um diese Füsse alle gleich zu machen, die geringste wohl bei einem solchen wie *dâtun* (lange betonte Silbe und unbetonte Bildungssilbe). Über das Quantitätsverhältnis der Silben innerhalb eines Taktes sind wir nicht im stande, etwas Genaueres festzusetzen, vgl. übrigens Bd. III, S. 565*.

§ 25. Grösseren Beschränkungen muss naturgemäss die Beschaffenheit der Silben im einsilbigen sowohl wie im dreisilbigen Fusse unterliegen, wenn derselbe in seiner Gesamtquantität dem zweisilbigen gleich sein soll. Füllt eine Silbe den ganzen Fuss aus, so wird sie über das Mass einer gewöhnlichen Länge hinaus gedehnt und, wie wir gesehen haben, naturgemäss über die folgende Hebung erhoben. Normalerweise trägt sie daher im Verse einen Hauptton. Überwiegend ist, wie schon bemerkt, in den Typen A und C der vorletzte Fuss einsilbig, auf den der zweite Hauptaccent fällt: *sáligè thie míltè — sie gòtes kind héizènt;* woneben aber, den Prinzipien der alliterierenden Dichtung entsprechend, Zweisilbigkeit mit kurzer erster Silbe vorkommt: *dróst fìlu mánagèr — thehèin thero fóraságonò,* nur vereinzelt mit langer erster Silbe: *filu ròtaz púrpurìn.* Entsprechend verhält es sich in Typus C mit dem zweiten Fusse, auf den die erste Haupthebung fällt (vgl. § 19, 3). Häufig ist ausserdem in A der erste Fuss und noch häufiger in B der zweite einsilbig, d. h. in beiden der Träger der ersten Haupthebung: *thes lántlìutes ménigì — so uuòrolt ér nì gisáh.* Erfordert wird in allen diesen Fällen normalerweise eine lange starktonige Silbe, nur für die zweite (schwache) Haupthebung genügt eine lange nebentonige (*thera góringi,* vgl. § 19), wofür in einigen Fällen sogar eine kurze eintritt (*in mir ármeru*). Vereinzelt wird allerdings noch Ausfüllung eines Fusses durch eine kurze starktonige Silbe anerkannt werden müssen. Wohl noch nicht hierher zu ziehen sind Fälle wie *únèra, ínòuuou*, indem das *n* nicht zur folgenden Silbe hinübergezogen wurde und daher die erste Silbe lang war; dagegen wahrscheinlich einige Komposita mit *bi*, vgl. *bígìhti, bísmère.* Der natürlichen Betonungsweise entspricht es ferner zu lesen *zi édìles fróuuun, tho quàm ein édìles mán.* Freilich wird dabei die Silbe *e-* sehr über ihr normales Mass hinaus gedehnt, aber bei der Betonung *édilès* wird ebenso gegen das natürliche Mass und zugleich gegen die natürliche Betonung verstossen. Allerdings gibt es eine Anzahl von Versen, in denen eine unbetonte Silbe zwischen zwei starktonigen einen ganzen Fuss ausfüllen muss, vgl. *áltduam suáraz, ubar súnnun lioht, fíngar thínan.* Diese Verse sind aber nur im ersten Buche etwas häufiger. O. meidet sie in den später gedichteten Partieen. Sie sind es vornehmlich, in denen die Anpassung des altgermanischen Schemas an die Rhythmik des Hymnenverses noch nicht durchgeführt ist.

---

* Für geraden Takt entscheidet sich Heusler S. 42 ff.; desgl. Saran, Philol. Stud. 182 ff. Vgl. jetzt auch Jenaer Liederhs.

Hierher gehören auch Verse wie *so man zi fróunun scâl* oder *bi thes stérren fart*, in denen man nicht etwa *sò màn, bì thès* mit ungebührlicher Hervorhebung der enklitischen Wörter lesen darf; denn nie stehen beide Nebenhebungen vor der ersten, von O. stets bezeichneten Haupthebung. Aus den kleineren Denkmälern ist zu vergleichen *uuas erbolgan Krist* Ludw. Unvollkommen sind auch, wenngleich von O. auch in den später gedichteten Partieen nicht ganz gemieden, Verse wie *ther gótes sùn fróno, uuas thíonostmàn gúater, so hòh ist gómaheìt sín, íagiuuèdarhàlb sín*, in denen gleichfalls von einer Silbe, die nur eine Nebenhebung trägt, ein ganzer Fuss ausgefüllt wird, allerdings von einer mit stärkerem Tongewicht. Am häufigsten ist Einsilbigkeit bei Nebenhebung im ersten Fusse von C, was sich daraus erklärt, dass in diesen Fällen eigentlich eine Umbildung von D vorliegt. Am wenigsten auffallen kann es, dass Silben, die nur dem Versschema zu Liebe in ihrer Betonung herabgedrückt sind, während sie in der natürlichen Rede stärker betont sind als die folgende, mit der Haupthebung versehene Silbe, zur Ausfüllung eines Fusses genügen, vgl. *gibot fúllentaz, fuazfállonti*. Aber auch bei schwächerem Tongewicht der ersten Silbe sind einsilbige Füsse nicht ganz selten, vgl. *thri mánodo thar, sus thésen uuorton, si lútentaz*. Accentverschiebung findet zuweilen auch statt, um Typus B herzustellen, und dann ist auch der erste Fuss einsilbig, vgl. *gimuotfágota er tho ín*.

§ 26. Dreisilbige Füsse werden von O. anstandslos gebraucht, wenn die erste Silbe kurz und die zweite eine Bildungssilbe oder auch ein enklitisches Wort ist, z. B. *thesemo, manage, manota, thanana*, auch *uuelicha, uuorolti, zuelifti*, da das zweite Element in diesen nicht mehr als ursprünglich selbständiges Wort empfunden wird; *sculun uuir, freuuita er, kuning thi(hein), (fluhti)gero gi(thanko); quad er zi, gab er im, magih gi-*. Dreisilbigkeit ist am häufigsten im ersten, seltener im zweiten, noch seltener im dritten Fuss. Lachmann, indem er an dem Satze festhält, dass die Senkung stets einsilbig sein müsse, umgeht die Anerkennung der Dreisilbigkeit dadurch, dass er die beiden ersten Silben der Hebung zuweist und annimmt, dass dieselben auf der Hebung zu éiner verschleift seien. Jedoch ist gar nicht daran zu denken, dass *thana-, sculum* etc. je einsilbig hätten gesprochen werden können. Wollen wir mit dem Ausdruck »Verschleifung« einen vernünftigen Sinn verbinden, so kann es nur der sein, dass die beiden Silben die gleiche Zeitdauer einnehmen, die im zweisilbigen Fusse von einer ausgefüllt wird. In der That ist es sehr wahrscheinlich, dass sie wenigstens den gleichen Zeitraum ausfüllen, wie eine lange Silbe im zweisilbigen Fusse, da ja schon in der alliterierenden Dichtung kurze betonte Silbe + unbetonte immer einer langen betonten gleich gerechnet wird. Bei dieser Verteilung des für den ganzen Fuss zur Verfügung stehenden Zeitmasses bleibt allerdings für die letzte Silbe des dreisilbigen (*mano-ta*) das gleiche Quantum übrig wie für die des zweisilbigen (*sprâ-chun*), die erstere erleidet durch die hinzukommende Silbe keine Einbusse in ihrer Dauer, und insofern geschieht der Forderung Lachmanns Genüge. Ungehörig ist es nichts destoweniger, anzunehmen, dass die beiden ersten Silben des dreisilbigen Fusses auf der Hebung stünden. Richtiger wird man umgekehrt sagen, dass im zweisilbigen Fusse nur der vordere Teil der ersten Silbe (mindestens, wenn sie lang ist) die Hebung trägt, während der hintere schon in die Senkung fällt.

Viel eingeschränkter, weil eine stärkere Abweichung von der natürlichen Quantität bedingend, ist der Gebrauch dreisilbiger Füsse mit langer erster Silbe wie *engila, siechero, frâgeta, ílemês, quâmun thie, herzen gi(uuaro)*

brâhtǫ imo; unbera, unreini (*thaz si únreini thera gibúrti*). Bei weitem die meisten stehen im ersten, nur wenige im zweiten Fusse. Um die Anerkennung der Dreisilbigkeit solcher Füsse zu vermeiden, hat Lachmann zu zwei verschiedenen Mitteln seine Zuflucht genommen. Für einige Fälle nimmt er Verschleifung oder Verschlingung auf der Senkung an (vgl. z. Iwein 651). Wenn wir diesen Ausdruck wieder so fassen, wie es allein zugelassen werden kann, so würde er bedeuten, dass die beiden letzten Silben den Zeitraum einnehmen, den im zweisilbigen Fusse die letzte allein einnimmt. Damit aber würde erst recht Zweisilbigkeit der Senkung anerkannt. In Wahrheit wird die Verteilung des Zeitmasses auf die Silben wohl eine andere gewesen sein. Der andere Kunstgriff, dessen sich Lachmann bedient, ist die Annahme der sogenannten schwebenden Betonung (vgl. z. Iwein 1118). Es soll der Versaccent im Widerspruch mit dem Wortaccent auf die zweite Silbe fallen, und dieser Widerspruch dadurch gemildert werden, dass man beide Silben ungefähr gleich stark betont. Demgegenüber fällt ins Gewicht, dass O. in den meisten Fällen die erste Silbe ausdrücklich accentuiert, vgl. *frágeta sie mit minnon* etc. Immerhin würde für einen solchen Vers schwebende Betonung an sich sehr wohl denkbar und durch moderne Analogieen gestützt sein. Es finden sich aber nicht wenige Zeilen, in denen noch ein Auftakt vorangeht, z. B. *ginádot er uns then sélon, in hérzen giuuaro uuártes, so ther stérro giuuon uuas quéman zį in.* In diesen ist keine schwebende Betonung möglich. Denn sobald wir den Versictus der Accentuierung zum Trotz um eine Silbe vorrücken würden, so entstünde zweisilbiger, ja zum Teil dreisilbiger Auftakt, und dieser bedingt eine derartige Reduction der dazu gehörigen Silben in Bezug auf Quantität und Tongewicht, dass die Unterordnung der Wurzelsilbe unter die folgende Bildungssilbe eine ganz entschiedene sein, dass eine gänzliche Umkehr der natürlichen Tonverhältnisse statt haben würde.

Auch eine kleine Anzahl viersilbiger Füsse kommt vor, die immer die erste Stelle im Verse einnehmen, meistens mit kurzer erster Silbe, vgl. *managemo, gárauuemes, légita nan, gibit er im(o)*, aber auch mit langer: *anderemo, uuúntorota.* Gegen den Ausweg durch Annahme schwebender Betonung sprechen die gleichen Gründe wie bei den dreisilbigen Füssen.

§ 27. Besondere Bemerkungen verdient noch Ausgang und Eingang des Verses. Im althochdeutschen Reimvers fällt die letzte Hebung auf die letzte Silbe, abgesehen von ganz wenigen noch zu erörternden Ausnahmen, und das sonst für die Senkungssilbe eines Fusses erforderliche Mass bleibt unausgefüllt, respective es wird durch den Auftakt des folgenden Fusses ausgefüllt. Der Vers schliesst viel häufiger mit einer Nebenhebung als mit einer Haupthebung, entsprechend den Verhältnissen in der Alliterationsdichtung, in der die Typen A und C zusammen viel häufiger waren als B und E. Diese Nebenhebung fällt am häufigsten auf eine in der Prosa unbetonte Silbe, die unmittelbar auf eine lange, die Trägerin der zweiten Haupthebung folgt: *quément nòh thio zìtì.* Die Stellung vor der Pause hat also auf diese Silbe die gleiche Wirkung wie die Stellung vor einer unbetonten Silbe. Aus dieser Art des Ausgangs hat sich der später sogenannte klingende oder weibliche Versausgang entwickelt. Im Ahd. erscheint derselbe aber noch nicht als etwas prinzipiell von dem stumpfen oder männlichen Ausgang gesondertes*. Nicht selten ist auch die hiermit zunächst

* Einen andern Sinn hat Heusler S. 49ff. den Ausdrücken «klingend» und «stumpf» beigelegt. Eine Reform der Terminologie wäre sehr wünschenswert, nur wäre es dann besser, ganz neue Termini einzuführen, als durch Verwendung der alten in neuem Sinne Verwirrung hervorzurufen.

verwandte Art des Ausgangs: kurze Silbe mit Hauptton + unbetonte + nebentonige Bildungssilbe: *zélità, édilès.* Vereinzelt dagegen ist der nicht zum Gebrauch der alliterierenden Dichtung stimmende Ausgang: lange Silbe mit Hauptton + unbetonte + nebentonige Silbe. Wortformen, die nicht anders betont werden können (vgl. § 20), werden am Versende gemieden, nur *púrpurìn, uuáchoròt, gibúrdinòt, áltfórdoròn* erscheinen je einmal, vgl. dazu *lougino : tougino* im Psalm. Wortformen, in denen die Stellung des Nebentones im Versinnern zwischen Mittel- und Schlusssilbe wechselt, werden am Ende nur mit Verston auf der Mittelsilbe gebraucht (Typus C), abgesehen von den vereinzelten *scríbarù, zirréttinè, nirsmáhetìn.* Etwas häufiger, weil weniger leicht zu vermeiden, ist die entsprechende Form des Ausgangs, wenn die letzte Silbe ein zweites Kompositionsglied oder ein enklitisches Wort ist. Es sind also nicht bloss gestattet *lántsè, hús quàm* und *bétomàn, gótes gèist,* sondern auch *kérzistàt, gúate màn, ín tho sàr.* Kurze betonte Silbe an vorletzter Stelle des Verses wird im allgemeinen gemieden, soviel Gelegenheit auch zur Setzung derselben gegeben gewesen wäre. Etwas häufiger erscheint so nur eine kurze Bildungssilbe, die dann einen ganzen Fuss ausfüllt, und zwar als Trägerin des zweiten Hauptaccentes in C (vgl. Wilmanns S. 100), z. B. *fon alten uuízagon, ju filu mánegero.* Auch hierin findet Anschluss an die Alliterationsdichtung statt, vgl. S. 7. 9. Die Fälle sind auf das erste Buch beschränkt bis auf dreimaliges *ándremo.* Vergl. noch Ludw. *bruoder sinemo.* Von einer kurzen Wurzelsilbe wird der vorletzte Fuss ausgefüllt in *thelst sar filu redi* (III, 19, 4). Dagegen fällt auf die kurze Silbe die letzte Vershebung in *nist ther in himilrichi quéme, ther géist joh uuázar nan nirbére,* wozu zu vergleichen sind die Ausgänge *meres: irferist* Psalm 17 und *segist: hebist* Sam. 25. Nicht völlig sicher ist die Auffassung bei *iro dágo uuas giuuágo* und *tho quam bóto fona góte.* Jedenfalls haben wir also im Ahd. vereinzelte Fälle von einer Art des Ausgangs, die im Mhd. ganz gewöhnlich geworden ist. Diese Ausgänge werden als eine Hauptstütze für Lachmanns Theorie der Silbenverschleifung betrachtet. Indessen ist dieser Ausdruck auch hier nur insoweit zutreffend, als daran festgehalten werden muss, dass auch diese Verse katalektisch sind, mithin z. B. *quéme* nicht das Mass eines ganzen Fusses, sondern nur das der langen betonten Silbe im zweisilbigen Fusse einnimmt.

§ 28. Der ersten Hebung kann eine, mitunter mehrere unbetonte Silben voraufgehen, der Auftakt, von dem wir annehmen müssen, dass er das Mass einer Senkungssilbe im zweisilbigen Fusse ausfüllte. In der alliterierenden Dichtung begannen ursprünglich die Typen A, D, E mit betonter, B, C mit unbetonter Silbe. Jedoch hatten sich bereits auch für die ersteren Nebenformen mit Auftakt entwickelt, deren Anwendung allmählich zugenommen zu haben scheint, und die nun auch in die Reimpoesie hinübergenommen wurden. Andererseits wurde in dieser auf die der ersten Hebung vorangehenden Silben ein Nebenton gelegt, welcher die erste, aber auch erst die zweite treffen konnte. So entstand in Bezug auf Setzung oder Weglassung des Auftaktes eine vollkommene Freiheit. Einsilbigkeit des Auftaktes ist das bei weitem Überwiegende, doch ist zweisilbiger nicht selten, dreisilbiger findet sich bei O. 14mal, viersilbiger 1mal (vgl. Wilmanns § 49). Die Beurteilung der Verhältnisse im Auftakt würde wesentlich modifiziert werden, wenn man mit Lachmann im ausgedehnten Masse schwebende Betonung annehmen wollte.

ÜBERGANGSZEIT VOM ALTHOCHDEUTSCHEN ZUM MITTELHOCHDEUTSCHEN.

Amelung *Beiträge zur deutschen Metrik* (ZfdPh. 3, 253 ff.). Heusler *Zur Gesch. d. altd. Verskunst*, S. 57 ff. Hirt ZfdA. 38, 314 ff. Dütschke *Die Rhythmik der Litanei*, Halle 1889. Spencker *Zur Metrik des deutschen Rolandsliedes*, Rostock 1889. Sievers *Zu Wernhers Marienliedern* (Forschungen zur deutsch. Philol., S. 11).

§ 29. Wie lange sich die Alliteration mit den an sie geknüpften rhythmischen Prinzipien in der Volkspoesie gehalten hat, können wir nicht wissen aus Mangel an Quellen für die Zeit vom neunten bis elften Jahrh., während welcher die Alliteration als poetische Form untergegangen sein muss. Sie unterlag der neuen Kunstform des Reimverses. Otfrids Werk freilich wird schwerlich auf die Masse des Volkes einen direkten Einfluss gehabt haben, wohl aber kleinere Dichtungen, von denen uns die grössere Zahl verloren gegangen sein mag. Der christliche Kultus mit der in seinem Dienste stehenden Musik wird dabei von entscheidender Bedeutung gewesen sein. Lieder wie das Petruslied und Ratperts Lobgesang auf den heiligen Gallus drangen in alle Schichten des Volkes. Auch Lieder auf die Zeitereignisse von der Art des Ludwigsliedes waren einer derartigen Verbreitung fähig. Auf dem Felde des historischen Liedes fand wohl überhaupt die früheste Berührung zwischen Volks- und Kunstdichtern statt.

§ 30. Von der Zeit an, wo wieder eine ausgedehntere poetische Produktion der Geistlichen beginnt (in der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts) bis auf Heinrich von Veldeke zeigen die meisten Denkmäler, die grösseren durchaus eine viel unregelmässigere Form als die Dichtungen der älteren Zeit. Daneben besteht aber ein mit dem Otfridschen wesentlich übereinstimmender Versbau, der seit Veldeke in allgemeinen Brauch kommt. Mit Sicherheit haben wir diesen bei den ältesten Minnesingern anzuerkennen, also jedenfalls mehrere Dezennien früher, als er in den grösseren Dichtungen in kurzen Reimpaaren durchgeführt wurde. Dies weist darauf hin, dass die grössere Regelmässigkeit des Versbaues zunächst durch den musikalischen Vortrag bedingt ist. Die grosse Übereinstimmung mit den Prinzipien des Otfridschen Verses macht es wahrscheinlich, dass die Tradition niemals unterbrochen gewesen ist, sich aber nur in den gesungenen Dichtungen rein erhalten hat. Allerdings müssen wir annehmen, dass diese Tradition durch verloren gegangene, vielleicht nur durch volksmässige Lieder von der eigentlich althochdeutschen Zeit (vor 1050) bis zu der des Kürenbergers fortgepflanzt ist. Denn von den dazwischen liegenden geistlichen Dichtungen stimmt keine genau im Versbau zu dem seinigen, wenn auch einige demselben nahe kommen.

§ 31. Hier soll die freiere Versform der Übergangszeit kurz behandelt werden. Die Ansichten darüber gehen noch weit auseinander. Es sind verschiedene Versuche gemacht, die strengen Regeln Lachmanns auch auf dieses Gebiet auszudehnen, so besonders in MSD. Gewöhnlich suchte man die Verse durch Änderungen des Textes, namentlich durch Streichungen zu normalen vierhebigen zu machen. Seltener erkannte man Verschiedenheit in der Zahl der Hebungen an, suchte dieselbe aber dadurch zu etwas Regelmässigem zu machen, dass man eine geordnete Wiederkehr der nämlichen Versart in bestimmten Zwischenräumen auf Grund strophischer Gliederung annahm. So hat Scherer für die *Summa Theologiae* ein Schema von der raffiniertesten Künstlichkeit ausgeklügelt, welches ganz unsymmetrisch und ohne Abzählung unfassbar ist, nichtsdestoweniger auch

erst durch Vergewaltigung der Überlieferung zu stande gebracht. Durch starke Kürzungen hat namentlich Rödiger (ZfdA. 19, 288) abzuhelfen gesucht. Man hat ferner das Vorkommen längerer Zeilen anerkannt, aber in der Beschränkung auf den Schluss von Abschnitten (Lachmann, Vorr. z. Wolfram XXVIII), der allerdings besonders häufig stark überladen ist. Öfters ist auch die Zerlegung einer Zeile in zwei vorgenommen (z. B. ZfdPh. 3, 267. ZfdA. 19, 309. 38, 326.) mit Annahme dreifachen Reimes oder einer reimlosen Zeile. Man hat sich die Durchführung des Lachmannschen Schemas auch dadurch erleichtert, dass man unbetonte überschlagende Silben (vgl. § 49) oder drei- und viersilbigen Auftakt (Weim. Jahrb. I, 36. 37) angenommen hat.

Durch alle diese künstlichen Mittel lässt sich keine durchgreifende Regelmässigkeit für die gesamte Poesie dieses Zeitraumes herstellen. Von der Annahme, dass die Unregelmässigkeit nur durch starke Verderbnis der urspünglichen Texte entstanden sei, sollte schon die Überlegung zurückhalten, dass doch die Werke des dreizehnten Jahrhunderts nicht in so unregelmässiger Form überliefert sind, auch wo nachweislich starke Veränderungen mit ihnen vorgenommen sind, dass sich vielmehr die Veränderungen gewöhnlich dem gleichen Schema fügen, wie der ursprüngliche Text. Es ergibt sich daraus, dass, wie dieses Schema dem dreizehnten Jahrh. als selbstverständlich galt, so die freiere Form der früheren Periode.

§ 32. Wo man diese freiere Form als von den Dichtern selbst herrührend anerkannt hat, ist man in Bezug auf Auffassung derselben weit auseinandergegangen. Wackernagel (Literaturgesch. [2]109 ff.) hat dieselbe als Reimprosa bezeichnet und ihr im Gegensatz zu dem Otfridischen und dem volkstümlichen Verse einen gesonderten Ursprung in Nachahmung lateinischer Muster zugewiesen. Diese Ansicht, nach welcher an den Rhythmus eigentlich gar keine Forderungen zu stellen wären, wird wohl kaum noch von jemand aufrechterhalten. Um die Zeilen als wirkliche Verse zu fassen, hat man zwei Wege eingeschlagen. Entweder hat man im Anschluss an Lachmann an der Einsilbigkeit der Senkungen festgehalten und ist dann zu dem Resultat gelangt, dass Verse von verschiedener Zahl der Hebungen (etwa 3—7 oder 8) willkürlich miteinander wechseln. Von dieser Voraussetzung gehen die meisten Zusammenstellungen über den Versbau einzelner Denkmäler aus, wiewohl damit eine Prinziplosigkeit anerkannt wird, bei der das eigentliche Wesen aller Versgliederung nicht zur Geltung kommt*. Ein anderer, bisher wenig betretener Weg bietet sich dar, wenn man die Theorie von der Einsilbigkeit, die ja bereits für Otfrid unhaltbar ist, preisgibt. Man kann dann leicht durch die meisten Gedichte das Prinzip der Vierhebigkeit vollständig durchführen, und als Unterschied von den Otfridischen Versen bleibt nur, dass die Füsse von mehr als zwei Silben häufiger eingemischt sind. Von diesem Gesichtspunkt aus hat Amelung (a. a. O.) mehrere mitteldeutsche Gedichte eingehend behandelt. Er stand dabei nur noch zu sehr unter dem Banne der Lachmannschen Anschauungen, indem er gewisse Beschränkungen aufrecht zu erhalten suchte, die, trotzdem sie einen sehr weiten Spielraum liessen, doch nicht ganz durchführbar waren, und er war gewiss im Irrtum, wenn er meinte, dass der Versbau der oberdeutschen Denkmäler prinzipiell von dem der mitteldeutschen verschieden gewesen sei. Auch in der

* Vgl. gegen die Annahme einer wechselnden Zahl von Hebungen auch Heusler a. a. O. S. 67 ff.

Unterscheidung von Haupt- und Nebenhebungen und in der typischen Verteilung derselben stimmen die Gedichte der Übergangszeit zu Otfrid (vgl. Sievers und Dütschke a. a. O.). Es gibt indessen unter diesen, namentlich den ältesten einige, in denen sich auch Verse finden, die zu kurz sind, als dass man sie ohne Gewaltsamkeit vierhebig lesen könnte, so dass als durchgehendes Prinzip nur Zweihebigkeit wie für die alliterierenden Kurzzeilen anerkannt werden kann. Hierher gehört namentlich die *Genesis;* vgl. Verse wie *hie in himile, mit den uieren, niene spulget, iegeliches* (Typus A); *des entis wûf* (B); *die lantliute* (C); *zîth unde iâr* (E). Selbst in Hartmanns Glauben finden sich noch Verse wie *jemer chunde, vis divina,* in der Kaiserchronik solche wie *sa bihanden, gesunt unt heil, vor durstes not, ettwenne wol,* wenn dergleichen auch in letzterer nicht häufig ist. Zu den spätesten Gedichten, welche diese kurzen Verse bieten, gehört das Anegenge (Schröder S. 18)*. Da die meisten Arten dieser kürzeren Verse sich auch bei Otfrid wenigstens im ersten Buche finden, und da anderseits die stärkere Überladung eines Fusses bei ihm nicht ohne Beispiel ist, so stösst die Ableitung der freier gebauten Zeilen aus dem ahd. Reimvers auf keine unüberwindlichen Schwierigkeiten. Indessen legen namentlich die Verhältnisse in der Genesis es nahe, einen direkteren Zusammenhang mit der alliterierenden Dichtung zu vermuten als den durch O. vermittelten. Schon Amelung hat für die mitteldeutschen Gedichte und die späteren niederdeutschen Zusammenhang mit der Metrik des Heliand vermutet. Wilmanns hat dann (Beitr. III, S. 144) die Frage aufgeworfen, ob die ungeregelten Zeilen des 11. Jahrhs. etwa unmittelbar auf die alliterierende Langzeile zurückgehen. Man könnte sich denken, dass zunächst in der Volksdichtung bei einer von der kirchlichen Musik noch unbeeinflussten Vortragsweise sich die ältere freie Versform trotz Ubernahme des Reimes erhalten hätte, und dass dann die Geistlichen bei ihren nicht für musikalischen Vortrag bestimmten Produkten sich hierin wie in anderen Punkten an die volkstümliche Dichtung angelehnt hätten. Beachtenswert bei der Beurteilung der Frage ist jedenfalls, dass die Verse der Sanktgaller Rhetorik, die in der Zeit zwischen den sonstigen althochdeutschen Gedichten und der Genesis stehen, sich auch zum Teil nur gezwungen mit vier Hebungen lesen lassen. Verschwiegen darf allerdings nicht werden, dass sich in der Übergangszeit auch Zeilen finden, die selbst das in der alliterierenden Dichtung erforderliche Minimalmass nicht erreichen (z. B. in der Genesis *al din leben, scûr noch suht, sute wir tûn, nu ilet,* Kchr. *durch den nit, mit wette*), und dass manche Dichtungen nicht wenige Zeilen bieten, die sich unter keinen der bei Otfrid geltenden Typen unterbringen lassen und überhaupt keinen rhythmischen Eindruck machen. Für diese wäre der Ausdruck Reimprosa nicht ganz unangebracht, nur dass doch dasjenige, was ihnen als Vorbild zu grunde liegt, und was eigentlich angestrebt wird, wohl nicht Prosa sein wird, sondern Verse.

§ 33. In Bezug auf den Grad der Unregelmässigkeit besteht zwischen den Denkmälern der Ubergangszeit eine grosse Verschiedenheit. Im grossen und ganzen lässt sich ein stetiger Fortschritt zu grösserer Gleichmässigkeit beobachten, aber auch zwischen gleichzeitigen Werken bestehen Unterschiede, und das Verhalten der Denkmäler in dieser Hinsicht gibt keinen absolut sicheren Massstab für die Altersbestimmung.

* Eine andere Auffassung der kurzen Verse, der ich nicht zustimmen kann, bei Heusler a. a. O. S. 59 ff.

MITTELHOCHDEUTSCHE ZEIT.

Lachmann, Vorrede zur *Auswahl aus den Hochdeutschen Dichtern des dreizehnten Jahrhunderts*, Berl. 1820; Brief an Benecke vom Jahre 1822 (gedruckt Germ. 17, 115); kurze Aufzeichnung aus dem Jahre 1844 (gedruckt Germ. 2, 105); *Über ahd. Betonung;* z. Iwein Anm. 1391. 3752; Lesarten 25. 33. 134. 137. 309. 318. 449. 651. 726. 838. 866. 881. 1118. 1159. 1918. 2170. 2754. 2798. 2943. 4098. 4365. 4644. 5025. 5081. 6360. 6444. 6518. 6575. 7438. 7563. 7764; zu Nibelungen 46. 118. 305. 307. 557. 856. 934. 1193. 1634. 1803. 2011. 2050; zur Klage 27. 1355; zu Walther 40, 30. 110, 33. Zarncke *Nibelungenlied* [6]CVII ff. (beste systematische Zusammenfassung von Lachmanns Regeln). Simrock *Die Nibelungenstrophe und ihr Ursprung*, Bonn 1858. Bartsch *Untersuchungen über das Nibelungenlied* S. 83 ff. Paul PBB 8, 181. Heusler a. a. O. Saran, vgl. oben § 7. C. Kraus *Metrische Untersuchungen über Reinbots Georg* (Abh. der Gesellsch. d. Wissensch. zu Göttingen. N. F. VI, 1), Berlin 1902 (Diese minutiöse Behandlung will paradigmatisch für die mittelhochdeutsche Rhythmik überhaupt sein. Doch scheinen mir nicht alle Schlüsse des Verfassers zwingend).

§ 34. Auf dem Gebiete der mittelhochdeutschen Rhythmik besteht ein grosser Gegensatz der Anschauungen. Die Schuld liegt zunächst an der grossen Variabilität des Versschemas, infolge deren für den nämlichen Vers verschiedene Betonung zulässig ist oder wenigstens leicht als zulässig betrachtet werden kann; ferner an der Unsicherheit der Überlieferung, auch hinsichtlich der von den Dichtern angewendeten Wortformen, die leicht willkürlich zur Behauptung metrischer Theorieen ausgebeutet werden kann. Von solcher Willkür ist das Verfahren Lachmanns nicht freizusprechen (vgl. Bd. I, S. 92).

§ 35. Die auf der Grundlage des Otfridischen Verses ruhende, nun ganz volkstümlich gewordene Rhythmik zeigt sich am reinsten bei den ältesten Minnesingern* und im Nibelungenliede, schon nicht mehr ganz so ungestört in den nicht zu gesangmässigem Vortrag bestimmten Epen Veldekes, Hartmanns, Wolframs und anderer.

§ 36. Eine gewisse Verschiebung der Verhältnisse gegen die althochdeutsche Zeit war durch die sprachlichen Veränderungen bedingt. Die Abschwächung der Ableitungs- und Flexionsendungen macht dieselben immer weniger fähig, Hebungen zu tragen, ohne dass allerdings diese Fähigkeit sogleich verloren geht. Das schon nicht ganz seltene vollständige Schwinden von Silben (vgl. z. B. *anderemu* — *anderem*, *anderm*, *uuuntorot* — *wundert*, *menniscono* — *menschen*) macht es möglich, mehr Inhalt in den mittelhochdeutschen Vers zu bringen als in den althochdeutschen. Die gleiche Wirkung hat ein anderer Umstand, der nicht unmittelbare Folge der sprachlichen Wandelungen ist, aber gewiss durch dieselben mitbedingt. Die Hauptabweichung des mittelhochdeutschen vom althochdeutschen Verse besteht darin, dass die sogenannte Silbenverschleifung auf der letzten Hebung, die im Ahd. nur vereinzelt vorkommt (vgl. § 27), ganz gewöhnlich geworden ist. Die Ausbreitung dieser Art des Versschlusses hat sich während der Übergangszeit vollzogen. Schon in der Genesis ist er ziemlich häufig. Zuweilen aber werden dort die zweisilbigen Ausgänge mit kurzer erster Silbe wie in einigen Fällen bei O. denen mit langer gleichgestellt, auf die sie dann auch reimen können (PBB. II, 247), vgl. *daz uuir heizzen chaltsmide* (Typus C). *ach in ire libe* oder *den elliu tier furhtent, sô er dâr unter chumit.* Auch noch in späteren Denkmälern erscheinen solche Ausgänge, z. B. in der Kaiserchron. *erde: gere, sunes: geistes* (vgl. hierzu Vogt, Hebung des schwachen *e*, S. 153). Der grössere Reichtum

* Unzutreffend sind die Anschauungen Heuslers über die Rhythmik der ältesten Minnesinger (S. 90 ff.).

an Wurzelsilben, welcher den mittelhochdeutschen Vers von dem althochdeutschen unterscheidet, hat dann weiter die Folge, dass sich der Unterschied zwischen Haupt- und Nebenhebung mehr und mehr abstumpft.

§ 37. Bei der Bestimmung der Silbenzahl muss wieder von den elidierten Vokalen abgesehen werden (vgl. § 23). Unbedenklich kann jedes unbetonte *e* vor einem in der Senkung stehenden vokalisch anlautenden Worte elidiert werden, vgl. *Gêrę und Eckewart.* Seltener ist die Elision vor der Hebung, z. B. *slâfendę einen man.* Sie kann bei natürlicher Betonung nur vorkommen in mehr als zweisilbigen und in enklitischen Wörtern wie *âne, danne.* Bei anderen zweisilbigen Wörtern würde dadurch eine an sich starktonige Silbe in die Senkung zu stehen kommen. Bei Dichtern, welche das nicht vermeiden (vgl. § 52) kommt auch in diesem Falle Elision vor. Lachmann (z. Iw. 866) trennt die Fälle vor der Hebung gänzlich von denen vor der Senkung. Während er bei den letzteren das *e* in der Schreibung gewöhnlich beibehält und eine Art Verschleifung mit dem folgenden Vokale annimmt, lässt er es bei den ersteren fort und nimmt wirkliche Abwerfung an. Was er als Grund dafür anführt, ist nicht stichhaltig.

Eine Streitfrage ist es, wieweit die Elision notwendig oder wieweit der Hiatus zulässig ist. Mit voller Sicherheit lässt sich hierüber bei denjenigen Dichtern urteilen, welche bereits einsilbige Füsse meiden (vgl. § 48), also namentlich bei den Liederdichtern seit Eindringen des französischen Einflusses. Dass der Hiatus bei diesen im allgemeinen nicht beliebt ist, steht fest. Aber misslich ist es, das Vorkommen desselben bei irgend einem Dichter für ganz unmöglich zu erklären. Walther bietet eine Anzahl von Fällen, die nicht wohl alle für Textverderbnisse erklärt werden können (vgl. die Ausgaben von Pfeiffer S. XLVI und Wilmanns [2] S. 20). Aus den Werken Konrads von Würzburg, der wenigstens zu möglichster Einschränkung der einsilbigen Füsse neigt, hat Haupt (zu Engelhard 716) den Hiatus in einer Anzahl von Fällen durch zum Teil bedenkliche Konjekturen zu beseitigen versucht, ohne ihn doch vollständig wegzuschaffen. Bei den in der Versform noch freieren Dichtern beruht es im allgemeinen mehr auf Willkür, ob man durch Elision einsilbige Füsse oder zweisilbige mit Hiatus annehmen will. Die erstere Auffassung bevorzugt Bartsch (Unters. über d. Nib. 106. 154). Das Vorkommen des Hiatus bei Hartmann und anderen erkennt Lachmann sogar für die letzte Senkung an (z. Iw. 318. 2943. 7764). Genötigt wird man vielleicht zur Anerkennung des Hiatus durch Fälle wie *genise ich.* Denn, da bei Elision der vorhergehende Konsonant doch wohl zur folgenden Silbe hinübergezogen werden würde, so wäre die Silbe *-ni-*, die einen ganzen Fuss füllen müsste, kurz. Umgekehrt könnte es zu Gunsten von Bartschs Annahme geltend gemacht werden, wenn bei einem Dichter nur lange Silben vor dem fraglichen *e* vorkommen, die zu gleicher Zeit einen stärkeren logischen Ton haben, als das folgende Wort.

§ 38. Ausser der Elision nimmt man noch andere Arten von Vokalverschmelzungen an. Manches, was hierher gestellt wird, gehört nicht in die Metrik, sondern vielmehr in die Grammatik, indem es auch der Umgangssprache angehört, z. B. das Zusammenwachsen enklitischer Wörter wie *siez = sie ez, duz = du ez, dun = du in, zeinem = ze einem* etc. Als Krasis bezeichnet man die Verschmelzung auslautender volltönender Vokale mit vokalischem Anlaut. Es steht aber für alle diese Fälle nicht fest, wie eigentlich gesprochen ist, ob immer Einsilbigkeit erzielt ist und in welcher Weise. Verschmelzungen in Fällen wie *swie er, sô erkande* kamen schon bei Otfrid vor, und es fand, wie die Schreibung zeigt, vollständige oder

annähernde Unterdrückung des zweiten Vokales statt, weshalb man denn auch wohl in kritischen Ausgaben Schreibungen wie *sie 'rdrôz* oder *sie ęrdrôz* angewendet hat. Lachmann hat es eingeführt, bei Wörtern, die auf langen Vokal ausgehen, zum Zeichen der Krasis das Längezeichen fortzulassen, also *da er, so ez* etc., wobei also wohl die Voraussetzung ist, dass aus den zusammenstossenden Vokalen eine Art Diphthong gebildet wird. Sehr zweifelhaft ist, ob man ein Recht hat, Verschmelzung zu einer Silbe anzunehmen, wenn der Anlaut starktonig ist, z. B. *du Atzen, diu ougen, die erde.*

§ 39. Sprachliche Verschmelzungen sind auch eingetreten ohne den Zusammenstoss von aus- und anlautendem Vokal, vgl. *zeme, zem* aus *ze deme, derst* aus *der ist* u. a. Die Untersuchung, in wieweit solche dem Sprachgebrauche jedes Dichters gemäss sind, ist unerlässlich für die Entscheidung metrischer Fragen. Dasselbe gilt von den etwa im Einzelworte eingetretenen Vokalausstossungen. Will man nicht eine petitio principii begehen, so darf man nicht lediglich auf Grund von metrischen Theorieen das Vorhandensein von Kürzungen und Verschmelzungen erschliessen, sondern muss darüber möglichst nach andern Kriterien zu entscheiden suchen, insbesondere nach dem Schreibgebrauch in der gleichen Zeit und Gegend. Für die Verhältnisse im Innern des Verses lässt sich ferner vielfach ein Schluss aus den Reimen machen. Abgewiesen muss von vornherein die Annahme werden, dass Verkürzungen, die in der natürlichen Sprachentwickelung nie eingetreten sind, von Dichtern nur des Metrums wegen vorgenommen sind. Man darf sich nicht durch die Verhältnisse der Gegenwart irreführen lassen. In unserer Dichtersprache werden allerdings verkürzte Formen gebraucht, für welche in der Prosa nur vollere gestattet sind, z. B. *Aug', Ruh', müd';* aber diese Formen werden nicht etwa willkürlich von den jetzigen Dichtern gemacht, sondern sie sind aus der traditionellen Dichtersprache entnommen, und wenn wir sie weiter zurückverfolgen, so ergibt sich, dass sie früher auch einmal in der prosaischen Literatur üblich gewesen sind, wie sie noch jetzt in den Mundarten leben. Im 16. Jahrh. bestand Doppelformigkeit in grosser Ausdehnung. Während in der Sprache der prosaischen Literatur entweder die kürzere oder die längere Form ausgestossen wurde, brachte es das Bedürfnis des Verses mit sich, dass sich in der Poesie die ältere Doppelheit bis zu einem gewissen Grade behauptete. Es ist daher nur die andere Seite der nämlichen Sache, wenn umgekehrt in der Poesie manche längere Formen neben den in der Prosa zur Herrschaft gelangten kürzeren verwendet werden, vgl. *er liebet, Herze* etc. Wir müssen demgemäss auch für alle Kürzungen, die wir mittelhochdeutschen Dichtern zuschreiben, eine im letzten Grunde aus der natürlichen Rede stammende Tradition annehmen, wenn auch zugegeben werden muss, dass der einzelne Dichter sich dabei an eine von der seinigen verschiedene Mundart angelehnt haben kann. Von diesem Gesichtspunkte aus werden wir uns gegen manche Aufstellungen Lachmanns zu wenden haben, auch solche, die ziemlich allgemein angenommen sind.

§ 40. Wie im Ahd. sind die zweisilbigen Füsse die eigentlich normalen und unterliegen daher in Bezug auf die Qualität der Silben im allgemeinen keinen Beschränkungen.

Anm. Nach Lachmann (z. Iw. 6575 Anm. u. Lesarten) wären zweisilbige Füsse aus Bildungssilben mit *e* und einfachem Konsonanten dazwischen bei guten Dichtern nur gestattet, wenn die zweite Silbe mit *n* schliesst, also wohl *michèlen*, aber nicht *michèle, michèler* und selbst nicht *michèlem*. Gegen diese jeder ratio entbehrende Regel vgl. Pfeiffer. Germ. 3, 70 und Bartsch, Unters. über d. Nib. 98. Von Veldeke und Gotfried muss L. zu-

gestehen, dass sie dieselbe verletzen, vgl. z. B. *ìn ir ámbète rîch.* Auf alter Tradition beruht sie nicht, vgl. aus Otfrid *mit thèmo fíngàre réiz.* Solche Fälle, in denen der die beiden *e* trennende Konsonant *r*, *l*, oder *n* ist, sind naturgemäss nicht häufig, da nach diesen das *e* lautgesetzlich abfällt, z. B. *der sicher, michel, gevangen.* Durch Analogie wiederhergestellt kommt aber doch das *e* in der Adjektivdeklination vor. Die ihm unbequemen Dativformen *michelem, micheler* beseitigt L. sehr einfach, indem er dafür *michelme, michelre* einsetzt, also Formen, die nur in bestimmten Mundarten vorkommen, ohne weiteres jedem Dichter zuweist. So hat er Iw. 5681 *mit michelre manheit* und Parz. 228, 11 *mit offenre snüere* gegen alle Hss. geschrieben. Bei der am häufigsten vorkommenden Kategorie, den flektierten Formen der Adjektiva auf *-ec* hilft sich L. wieder mit dem einfachen Auswege, daß er *sælige* etc., nicht *sælege* schreibt. In einer Anzahl von Fällen ist die Regel mit Hülfe einer falschen Betonung durchgeführt, wobei gegen die Normen für die Verteilung von Haupt- und Nebenhebung verstossen ist, z. B. Iw. 5056 *úns dàz der michel knàbe* statt des richtigen *uns dàz der míchèle knábe* und Iw. 4873 *éin gâch getéiltes spìl* statt *ein gâch getéilètez spil.* Nichtsdestoweniger haben auch noch Konjekturen gemacht werden müssen, vgl. MF. 10, 1 *dirre tunkel sterne* statt *der tunkele sterne,* Klage 1355 *zergangen ir wunne* statt *zergangene wunne.* Parz. 300, 18 ist das richtige *und ûf geerbeter pîn* gegen alle Hss. seltsam verändert *(ungezaltiu sippe in gar schiet von den witzen sîne unde ûf gerbete pîne* mit zwei grammatischen Fehlern).

§ 41. Für den einsilbigen Fuss wird im allgemeinen eine lange volltonige Silbe verlangt. Man braucht nicht, wie das gewöhnlich geschieht, hinzuzufügen, dass auch ein einsilbiges Wort genügt. Denn wenn dasselbe mit einem Konsonanten schliesst, so ist die Silbe als lang zu betrachten, ausser wo der Konsonant bei Enklisis eines vokalisch anlautenden Wortes zu diesem hinübergezogen wird (*bat — ba-ter*). Als ein Verstoss gegen den naturgemässen Rhythmus muss es betrachtet werden, wenn ein enklitisches Wort oder ein zweites Kompositionsglied einen ganzen Fuss ausfüllt. Solche Verstösse finden sich namentlich bei Veldeke (vgl. Behaghel, Einl. CXVI), manche auch bei Hartmann, dessen Versbau überhaupt nicht so vorzüglich ist, als man nach den ihm gespendeten Lobsprüchen annehmen sollte; vgl. z. B. Erec 2864 *in sînes vater lant*, ib. 2904 *der alte künec Lac.* Es ist misslich, alles dergleichen durch Konjektur beseitigen zu wollen, wenn auch die Überlieferung des Erec, worin es am häufigsten ist, schlechte Gewähr bietet. Die Fälle reduzieren sich aber doch auf ein Minimum, wenn man nichts fälschlich hierherzieht, wofür vielmehr eine andere Betonungsweise am Platze ist. Dass man nicht *líebe mìt léide,* sondern *líebè mit léide* etc. zu betonen hat, ist schon oben § 21 gezeigt.

In beschränktem Masse sind auch kurze, starktonige Silben zur Ausfüllung eines Fusses verwendet (vgl. § 25). Allgemein anerkannt ist dies (vgl. z. Iw. 6444, Nib. 557, 3) für die Komposita *zwivalt, bivilde;* für dreisilbige Wörter mit vollem Vokalklang in der Mittelsilbe: *götìnne, mánùnge, spéhære, glésînen, pálàses;* von Fremdwörtern werden auch zweisilbige Formen im Versschluss so gebraucht: *pálàs,sámît, wálàp;* selbst *phärît* und das nicht fremde *herinc* kommen vereinzelt so vor. Dass auch vor einer Silbe mit farblosem *e* die kurze Silbe bisweilen so verwendet ist, muss man anerkennen, wenn man den natürlichen Rhythmus als massgebend betrachtet. Für *bítènde,* welches mehrmals bei Hartmann vorkommt, möchte Lachmann *bittende* annehmen, was nicht unbedenklich ist, da die allerdings früher vorhandene Form mit Geminata sonst nicht üblich zu sein scheint. Bei Hartmann ist 6mal zu betonen, ohne dass irgend ein Ausweg möglich ist, *dísè geschiht* (z. Iw. 1069. z. Erec 219). Mit Lachmann und Haupt an allen diesen Stellen Verderbnis anzunehmen, scheint mir gegen alle Grundsätze einer vernünftigen Kritik. Eine Form **disse,* die etwa von der ahd. Genitivform *thesses* ausgegangen sein müsste, wäre nicht absolut undenkbar, hätte aber doch sehr wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Grein hat gewiss mit Recht (§ 67) Betonungen wie *unz àn den síbènden tác* anerkannt. Die

von ihm angeführten Beispiele lassen sich leicht vermehren, vgl. z. B. *sô si des stâtè gewan* Greg. 882, *diu guote mágèt in liez* A. Heinr. 342, *ze* (*mit* La.) *mînem vátèr belegen* Iwein 6046 (vgl. auch Kraus, S. 156). Durch die Anerkennung dieser Betonungsweise vermeidet man wieder die ungebührliche Hervorhebung enklitischer Wörter.

Bildungssilben können zur Füllung eines Fusses nur zureichen an vorletzter Stelle und unmittelbar hinter einer starktonigen Silbe (Typus C), vgl. unten § 46. Mit Unrecht wird von Lachmann die Flexionsendung *-iu* betont in Versen wie *und flouc in anderiu lant.* Wie nämlich das schwache *e* niemals über ein enklitisches Wort erhoben werden soll, so auch nicht über einen vollklingenden Vokal. Die Gründe, welche wir oben gegen die erstere Annahme beigebracht haben, entscheiden zum Teil auch gegen die letztere. Die von Lachmann angenommene Betonung könnte übrigens unmöglich auf alter Tradition beruhen, da im Ahd. nur vollklingende Vokale bestanden. Eine weitere Konsequenz von Lachmanns falschem Grundsatz ist, dass er in den Fremdwörtern die der Tonsilbe unmittelbar vorhergehende Silbe unter Umständen mit der Ausfüllung eines ganzen Fusses belastet, was unmöglich angeht, weil dieselbe nach den allgemeinen Prinzipien der Betonung immer gänzlich unbetont ist. Es ist demnach zu betonen *gèrottieret, vèrnoijieret,* nicht mit L. *geróttieret, vernoíjieret*, allerdings auch nicht etwa *gérottieret* (vgl. Pfeiffer, Germ. 11, 445, dessen Auffassung nicht ganz richtig ist); ebenso *zè Británje.* nicht *ze Británje* (z. Iw. 1182). Von einem Falle weiss ich nicht, wie sich Lachmann der Notwendigkeit entziehen will, Erhebung eines unbetonten *e* über vollen Vokal anzuerkennen, nämlich vor einem Verbalkompositum mit *durch,* vgl. z. B. Parz. 15, 8 *wie vil er lande durchrite,* Klage 663 *sîne ringe durchsigen.*

Verse, die nur aus einsilbigen Füssen bestünden, sind selten. Korrekt ist, weil aus lauter gleich stark betonten Wörtern bestehend, Iw. 3734 *hie slac, dâ stich.* Doch von einem Rhythmus würde man ohne Vergleich mit den vorangehenden und folgenden Versen nichts spüren. Noch weniger können als Verse betrachtet werden *Condwîr âmûrs* Parz. 283, 7 oder *valschiu friuntschaft* Freidank (vgl. Kauffmann § 134). Mindestens ein Fuss muss mehrsilbig sein, damit einer von den normalen rhythmischen Typen entsteht.

§ 42. Dreisilbige Füsse erkennt Lachmann nicht an, weil die Senkung einsilbig sein müsse (z. Klage 27. z. Iw. 651). Doch liegt auch hier in seiner Theorie von der Verschleifung zweier Silben auf der Hebung eine verdeckte Anerkennung. Für das Mhd. wird dabei gefordert, dass der Vokal der zweiten Silbe schwaches *e* sei. Zulässig sind danach Füsse wie *küneges, heten noch,* auch in Folge der Enklisis *gab er im.* L. hat keine Schranken für die Verwendung solcher Füsse gezogen. Die Beobachtungen von Wilmanns (Beiträge IV, 105 ff.) zeigen, dass allerdings der Gebrauch, der davon gemacht wird, nicht bei allen Dichtern der gleiche ist, und dass dabei auch die Natur des intervokalischen Konsonanten und anderes einen Unterschied macht; aber ein recht greifbares Resultat ist dabei nicht herausgekommen; dazu hätte die Untersuchung auch nicht auf die Minnesinger beschränkt bleiben müssen.

Füssen mit langer erster Silbe und *e* in der mittleren gibt L. und nach ihm die meisten Herausgeber, falls es nicht gelingt, sie auf andere Weise zu beseitigen, dadurch den Schein von zweisilbigen, dass das *e* in der Schreibung getilgt wird, also z. B. *einen phell(e) mit golde vesten. al rîtnde sprach ir vater zir.* Wenn man aber auch nicht immer ganz genau weiss, wieweit etwa Ausstossung des *e* in der Sprache der einzelnen Dichter ein-

getreten ist, so ist doch so viel sicher, dass für eine Menge solcher aus metrischen Gründen in den Ausgaben vorgenommenen Kürzungen sich keine sonstige Rechtfertigung beibringen lässt. Man müsste verlangen, dass sich Spuren davon in gleichzeitigen Hss. fänden. Wenn man auch zugeben kann, dass in der Schreibertradition sich ein *e* länger behauptet haben kann als in der Aussprache, so bleibt es doch bedenklich, dass die verkürzten Formen der Umgangssprache nicht einmal sporadisch in der Schrift aufgetaucht sein sollten, da es doch noch keine feste Orthographie gab. So macht sich denn auch seit der Mitte des 13. Jahrh., wo der Abfall des *e* in Oberdeutschland durchdringt, dies auch in der Schreibung geltend. Ebensowenig erhalten viele in der Mitte des Verses vorgenommenen Kürzungen eine Bestätigung durch die Reime. Übrigens wird in vielen Fällen durch Auswerfung des *e* gar keine Einbusse einer Silbe erzielt. Formen wie *rîtn, rittr* etc. bleiben in der Aussprache zweisilbig. Bei den späteren Meistersingern allerdings wird die Silbenzahl durch Setzen oder Fortlassen eines *e* mechanisch fürs Auge bestimmt. Das gleiche können wir aber doch nicht von den älteren Dichtern annehmen, die zum Teil gar nicht lesen konnten. Wir kommen also nicht darüber hinweg, das Vorkommen dreisilbiger Füsse mit langer erster Silbe anzuerkennen, die wir ja auch schon Otfrid nicht absprechen durften. Dass wir sie bei den mittelhochdeutschen Dichtern der Blütezeit wiederfinden, darf uns um so weniger Wunder nehmen, da ja dazwischen die Periode liegt, in welcher stark überladene Füsse sehr üblich waren. Der Gegensatz zu der Metrik der Übergangszeit ist demnach kein so ganz schroffer. Was die Aussprache betrifft, so verlangen diese Füsse natürlich eine stärkere Reduktion der natürlichen Quantität, wovon sowohl die erste als die zweite Silbe, eventuell auch die dritte betroffen wird.

Lachmann, indem er diese von ihm auf zwei Silben reduzierten Füsse nicht gänzlich verwarf, suchte sie doch möglichst zu eliminieren, worin ihm wieder die meisten Herausgeber folgten. Betrachten wir die dazu angewendeten Mittel.

1) Für einige Fälle wird Verschleifung zweier Silben auf der Senkung angenommen (z. Iw. 651 u. 1159), die im Mhd. möglich sein soll, wenn zwei tonlose *e* durch einfachen Konsonanten getrennt sind, also *wênegẹn, varwe vẹrlie, liezen ẹrwerben* (diese letzte Art von L. als zweifelhaft betrachtet). In Bezug auf diese Theorie gilt natürlich das Gleiche, was wir schon oben (§ 26) mit Rücksicht auf den ahd. Vers bemerkt haben.

2) hat die Ansetzung nachweislich falscher Formen über die Mehrsilbigkeit hinwegtäuschen müssen. Neben *iu* und *ou* vor *w* nimmt L. überall *i* und *o* an, wozu er das Recht aus der allerdings üblichen einfacheren Schreibung *iw, ow* ableitet. Dies ist wahrscheinlich durchaus unrichtig. Jedenfalls steht es für einen Teil der hierher gehörenden Wörter, und gerade für die häufigsten wie *triuwe, riuwe, iuwer, frouwe* fest, dass sie bereits im Ahd. Diphthongen hatten. Nichtsdestoweniger hat Lachmann gemeint, seine Theorie der Silbenverschleifung auf dieselben anwenden zu dürfen, vgl. *minne was mîn frowe sô gar* oder *lêrts iuch iwer gedanc*. Die hierher gehörigen Fälle sind sehr zahlreich. — Ganz willkürlich angesetzt ist *nimer* neben *niemer* und *nimmer* (vgl. z. Iw. 998 „einsilbiges *nimer*, welches, wie ich mich allgemach überzeuge, nicht allen Dichtern abzusprechen ist“). — Neben *herre* besteht eine Nebenform *her*, aber nur in enklitischem Gebrauch vor Namen und Titeln. L. (z. Iw. 5582) verwischt diesen Unterschied, indem er *her* auch in selbständiger Stellung für eine normale Form gelten lassen will. — Statt *einer, deheiner, iegelîcher, einez* etc. in substantivischer Verwendung sind gegen die Hss. die flexionslosen Formen *ein, dehein, iegelîch* eingesetzt, auch wenn kein von ihnen abhängiger partitiver Gen. vorangeht, in welchem Falle sie allein sprachrichtig sind (vgl. PBB I, 298). — Statt *verliesen* ist *fliesen* eingesetzt, ohne dass aus den Hss. oder sonst irgendwie der Beweis erbracht ist, dass letztere Form dem betreffenden Dichter geläufig gewesen ist. — Das *e* der Partikeln *be-* und *ge-* ist vor gewissen Konsonanten häufig getilgt. Wenn sich nun auch eine solche Tilgung bei Notker findet, so ist sie darum doch nicht ohne weiteres auf alle Denkmäler zu übertragen, da die Schreibung in der Blütezeit der mhd. Lit. dagegen spricht. Vor andern Konsonanten sind *ge-* und *be-* geradezu fortgelassen und

Formen konstruiert wie *twerc* statt des allein in älteren Denkmälern überlieferten *getwerc* (Haupt z. Erec 75), *selle* statt *geselle* (ib. 1969), *gunde* für *begunde* (ib. 23) u. a. Vgl. dagegen meine Anm. z. Gregorius 254; jedoch Formen wie *bgunden, zsamen* etc., die ich dort verteidigt habe, gehören nicht der Blütezeit des Mhd. an. — Häufig ist ohne alle handschriftliche Gewähr *s* für *si, sie* geschrieben, z. B. *daz dûhtes ritterlîchen guot* Iw., wiewohl auch diese Verkürzung gewiss erst einer späteren Epoche angehört. — Anderes, worüber man noch allenfalls zweifelhaft sein könnte, übergehe ich hier.

3) Die schwebende Betonung ist auch im Mhd. vielfach als Ausweg benutzt. So grosse Ausdehnung man aber auch derselben zugestehen mag, jedenfalls müssen wir uns so gut wie beim Ahd. gegen die nicht selten angenommene Betonungsweise erklären, durch welche die in der natürlichen Aussprache stärkstbetonte Silbe in zweisilbigen Auftakt gebracht wird, z. B. *sô müezit ir lasterlîchen, dô kômên von Bechelâren; Eckewârt wart geheizen, anderhálp ûz in erbûwen lant.*

4) Auch sonst hat man durch Überladung des Auftaktes abzuhelfen gesucht, dem man sich überhaupt das Schlimmste aufzubürden nicht gescheut hat, um nur jede andere Senkung sauber zu erhalten. So will z. B. Lachmann (z. Iw. 2170) und mit ihm Zarncke lesen *sie bietent sich zuo iuwern vüezen* und der letztere *deheinen mînén genôz bestân.* Dadurch wird aller natürlichen Betonung Hohn gesprochen. Die Gesetze der Rhythmik verlangen *sie bietent sich z'iuwern vüezen, deheinen mînen genôz bestân.*

5) Ein häufig betretener Ausweg ist die Annahme einer Einmischung von vierhebigen Versen mit überschlagender Silbe unter die kurzen Reimpaare. Über die Gründe dagegen vgl. unten § 49.

6) Zu alledem kommt nun noch, dass man sich eine Menge Änderungen des überlieferten Textes erlaubt hat, auch wo derselbe durch eine hinreichende Menge brauchbarer Hss. beglaubigt ist. Nicht wenige solche Änderungen, die zum Teil geradezu Verschlechterungen sind, hat sich z. B. L. im Iwein gestattet. Über die bei Walther durch die Überlieferung gebotenen und von den Herausgebern meist beseitigten dreisilbigen Füsse vgl. PBB. 8, 192. Was auch bei Konrad v. Würzburg noch zu ändern ist, um dieselben fortzuschaffen, darüber vgl. Haupt zu Engelhard 441. 4. Nicht minder verwerflich als Abweichung von allen Hss. ist Bevorzugung der schlechter beglaubigten Lesart, zumal wenn dieselbe zugleich die weniger passende ist. Über die von L. im Iw. nach dieser Richtung hin begangenen Fehler vgl. PBB. I, 291 ff.

Wir kommen aber auch nicht darüber hinweg, die Existenz von dreisilbigen Füssen anzuerkennen, in denen die Mittelsilbe nicht *e*, sondern einen vollen Vokal enthält, vgl. *ir spehære sô ir nieman stæten müget erspehen* Walther, *daz harnasch man gar von im dâ nam* Wolfram, *der bischof mit sîner nifteln* Nib., *ze buoze über alle missetât* Hartmann. Die Zahl solcher Füsse ist nicht ganz gering, sobald man wieder das Vorliegende nicht künstlich zu verdecken oder gewaltsam zu entfernen sucht.

Die Mittel, deren man sich dazu bedient hat, sind die schon besprochenen. In einigen Fällen liess sich der Schein der Zweisilbigkeit wieder durch Weglassung eines *e* herstellen, so dass dann die gekürzte Form als einsilbige Senkung aufgefasst wurde. So schreibt Lachmann Iw. 726 *ich hân wider iuwern hulden* mit der Anmerkung „zweisilbige Wörter in der Senkung sind statthaft, wenn sie bei nachfolgendem Vokal ihr schwaches oder stummes *e* ohne Misslaut einbüssen können." So hat man anderwärts *übr, undr* u. dgl. geschrieben, *einn* oder *ein, mînn* oder *mîn* u. dgl. gestattet Haupt (z. Erec 1966) auch vor Konsonant. In andern Fällen sind ungerechtfertigte Wortformen eingesetzt. Sehr zweifelhaft ist es, ob es gerechtfertigt ist, jedem beliebigen Dichter ein *ab, od* statt *aber, oder* zuzuschieben. Schwerlich darf man statt *spehære* etc. *speher* einsetzen, da *-ære* als lebendiges Suffix zur allgemeinen Herrschaft gelangt ist. Bedenklich sind die künstlich konstruierten, namentlich in Lachmanns Wolframausgabe eingeführten *î'u, î'uch* für *ich iu ich iuch* u. Ähnliches. Sicher eine Unform ist *dêr = daz er*. Falsche Betonung hat aushelfen müssen wie z. B. *waz mac ich nu sprechen mêre, von den ich iu vor gesaget hân.* So führt Haupt z. Erec 1036 eine beträchtliche Zahl von Stellen aus Hartmann an, in denen zwei einsilbige Wörter in den Auftakt gebracht werden sollen, während das zweite davon einen stärkern logischen Ton hat als das darauf folgende, welches die erste Hebung tragen soll. Willehalm 279, 7 ist die einzig richtige Betonung *dâ ér und diu küneginne*; L. betont *diu küngínne.* Trotz alledem hat man noch zu Konjekturen die Zuflucht nehmen müssen. Wh. 127, 2 schreibt L. *zeinem ölboume* [*und*] *zeiner linden;* er will also das in allen Hss. überlieferte *und* getilgt wissen; dasselbe kann aber nicht wohl entbehrt werden und wird bestätigt durch 128, 5 *zem ölboum und zer linden.* Derartige Einklammerungen, besonders von *und* hat L. ziemlich häufig in seiner Wolframausgabe vorgenommen. Parz. 647, 2 *enruoche ob dîn runzît iemen habe* lässt L. das in allen Hss. stehende *ob*

geradezu fort und schafft dadurch eine unmögliche Konstruktion. Ebenso hat er Parz. 749, 1, wo die Hss. übereinstimmend bieten *owol diu wîp diu dich sulen sehen*, das zweite *diu* fortgelassen. Ebensowenig kann es gebilligt werden, wenn L. Parz. 647, 25 (*ich sage iu niht wâ mîn herre sî*) *iu* mit einer Hs. der Gruppe *g* fortlässt. Ich muss mich hier auf Proben aus einer zu Gebote stehenden grösseren Zahl von Fällen beschränken.

Auch viersilbige Füsse, namentlich mit kurzer erster Silbe werden sich nicht ganz läugnen lassen. Aller Einzwängung in das Lachmannsche Schema entziehen sich manche Namenaufzählungen bei Wolfram, vgl. namentlich Parz. 770, 1—30.

Keinem Dichter der Blütezeit, von dem uns überhaupt eine einigermassen beträchtliche Zahl von Versen überliefert ist, lassen sich dreisilbige Füsse, auf welche die Theorie von der Silbenverschleifung unanwendbar ist, ganz absprechen. Aber es bestehen grosse Verschiedenheiten in Bezug auf die Häufigkeit derselben. Am wenigsten lieben sie unter den hervorragenden Dichtern Gotfried von Strassburg und Konrad von Würzburg, das Nibelungenlied bietet etwas mehr, noch mehr Hartmann, bei weitem am meisten Wolfram.

§ 43. Besondere Regeln hat Lachmann aufgestellt über die Beschaffenheit der letzten Senkung des stumpf ausgehenden Verses, sowie über die der vorletzten Hebung, wenn sie ohne dazwischen stehende Senkungssilbe unmittelbar vor der durch ein vokalisch anlautendes Wort gebildeten letzten Hebung steht, vgl. zu Iwein 25. 194. 318. 449. 881. 4098. 4365. 4644. 5025. 5081. 7438. 7764; Anm. 3752; zu Nib. 305, 1. 307, 1. 856, 1. 934, 2; zu Walther 40, 30. 110, 33; dazu Haupt zu Engelhart 43. 463. 545. 809. 2355. Die beste Zusammenstellung der Lachmannschen Regeln hat Zarncke, Nibelungenlied[6], S. CXXIV gegeben. Die Nichtigkeit derselben ausführlich zu erweisen, behalte ich mir für einen andern Ort vor. Hier muss ich mich mit einigen Andeutungen begnügen.

Lachmann schränkt die Gültigkeit seiner Regeln wieder auf einen willkürlich ausgewählten Kreis von Dichtern ein, und wieder gehört zu den ausgeschlossenen, die sich auf keine Weise fügen, Gottfried von Strassburg. Dass aber auch der sonst immer zu den korrekten gerechnete Wolfram massenhafte Verstösse gegen die strengeren Anforderungen bietet, ist in einer Abhandlung gezeigt, die doch bemüht ist, möglichst viel von Lachmanns Aufstellungen zu retten.[1] Die Frage, wieweit der Zufall eine Rolle spielen kann, ist nirgends aufgeworfen. Die Regeln sind stark von Ausnahmen durchsetzt; dem einen wird diese, dem andern jene Freiheit nachgesehen; schwer zu lösende Widersprüche bleiben übrig. Trotzdem müssen noch allerhand Gewaltmassregeln nachhelfen, wie seltsame Betonungen oder Schreibweisen, Konjekturen, Athetesen. Ich gebe einige Proben dieses Verfahrens.

Der Charakter der Einsilbigkeit soll in der letzten Senkung streng gewahrt werden. Daher duldet L. auch solche Fälle nicht, für die er sonst Verschleifung auf der Senkung annimmt, wenigstens nicht, wenn die zu verschleifenden Silben dem gleichen Worte angehören. Er verwarf daher Gregor 2562 die Lesart von A *sus senftet sînen zornegen muot,* wofür allerdings E *seines zornes mut* bot, und schrieb *sînen zornmuot;* die verworfene Lesart ist aber seitdem durch GJK bestätigt. Parz. 225, 18 schreibt er *sus antwurte im der truric man,* setzt also gegen allen Sprachgebrauch die flexionslose Form nach dem Artikel, wiewohl mindestens die beiden alten Hss. das allein richtige *trurige* bieten; entsprechend Parz. 527, 15. Anders hilft er sich Parz. 794, 26, wo er schreibt *zAnfortase dem trûrgen man* (*trurigen* GD); entsprechend 253, 21. 731, 25. Man möchte fragen: warum wird dann nicht auch *der trûrge man* geschrieben? warum wird die entsprechende Kürzung nicht an jeder andern Versstelle vorgenommen? Es sollen in der letzten Senkung selbst Wörter nicht geduldet werden, die in einer früheren Sprachperiode zweisilbig gewesen sind, wie *an, vil, und* etc. (selbstverständlich mit Ausnahmen). Daher kann z. B. Gregor 920 *der rât was gevüege und guot* nicht geduldet werden, wie wohl alle Hss. (ACEJK) darin übereinstimmen; es wird in *genuoc guot* geändert. Iw. 449 (*das antlütze dürre und vlach*) wird *und* gegen alle Hss. gestrichen. Parz. 766, 1 scheint L. betont zu haben *nider sâzen wîp únde mán,* wie wohl doch *nider* einen stärkeren logischen Ton hat als *sâzen*. Der Dativ *dem,* weil aus *deme* entstanden, soll von manchen Dichtern ausser vor *m* nicht geduldet werden. Was ist leichter, als diejenige Kategorie von Fällen zu beseitigen, die hier vornehmlich in Betracht kommt? Man schreibt *bîme, ûfme* statt *bî dem, ûf dem* etc. Vor vokalischem Anlaut sollen im Auslaut nach kurzem vollklingenden Vokal einfache Konsonanten im allgemeinen nicht geduldet werden. Walth. 40, 30 schliesst mit *daz was ich;* darin stimmen alle Hss. (ABCE) überein; „dennoch vermute ich *bin*" bemerkt L. Auch *g* oder *c* soll an dieser Stelle nicht möglich sein; da aber Hartmann dreimal *mag ich* und einmal *mag er* am Versschluss hat, so weiss sich L. nicht anders

zu helfen (z. Iw. 4098), als mit der Annahme, dass der Dichter sein *k* aspiriert und wie *sacch* auch *macch* gesagt habe.

Wenn manche der Lachmannschen Regeln annähernd zu stimmen scheinen, so muss noch die Frage aufgeworfen werden, ob die Ursache davon wirklich, wie Lachmann annimmt, absichtliche Vermeidung gewisser Kombinationen gewesen ist, und nicht vielmehr die Beschaffenheit des sprachlichen Materials unter Berücksichtigung der Forderungen der Betonung. Dass das letztere der Fall ist in Bezug auf die vor einsilbigen vokalisch anlautenden Wörtern vorkommenden Konsonanten, ist jetzt durch eingehende Untersuchung gezeigt.[2]

[1] Moldaenke *Über den Ausgang des stumpfreimenden Verses bei Wolfram von Eschenbach* (Progr. Hohenstein 1880). Vgl. noch Appl *Der Versschluss in den mittelhochdeutschen Volksepen* (Progr. Bielitz 1887/8). [2] Kraus *Metrische Untersuchungen über Reinbots Georg*, Exkurs 1 (S. 167 ff). Vgl. auch Behaghel, Literaturbl. 1881, Sp. 426.

§ 44. Der Versausgang bleibt, so lange kein fremder Einfluss störend einwirkt, katalektisch. Dies gilt auch für die zweisilbigen Ausgänge mit kurzer erster Silbe und schwachem *e* in der zweiten (*haben, tragen*), deren häufige Anwendung wir bereits als einen charakteristischen Unterschied des mittelhochdeutschen vom althochdeutschen Versbau bezeichnet haben. Sie füllen das gleiche Mass aus wie eine vollvokalische Silbe (*hûs: Ar-tûs*) und stehen mit einer solchen im Ausgang vollkommen gleich, können beliebig mit ihr wechseln, ohne dass es doch darum möglich ist, sie als einsilbig aufzufassen (nach der Theorie von der Silbenverschleifung). Das Mass, welches sonst noch von einer Senkungssilbe ausgefüllt wird, bleibt frei, respective es wird vom Auftakt des folgenden Verses ausgefüllt. Man nennt daher sowohl einen Ausgang wie *haben* als einen wie *hûs* stumpf oder männlich. Aus den Untersuchungen von Wilmanns (Beiträge IV, 93) geht hervor, dass die zweisilbigen stumpfen Reime nicht von allen Dichtern in gleicher Weise angewendet werden. Aber eine befriedigende Aufklärung der Verhältnisse hat sich daraus noch nicht ergeben.

Bei den klingenden oder weiblichen Ausgängen (lange betonte Silbe + Silbe mit schwachem *e: hœren, senden*) fällt die letzte Hebung auf die Schlusssilbe, und die vorhergehende Silbe füllt den vorletzten Fuss aus. Eine prinzipielle Sonderung zwischen stumpfem und klingendem Ausgang bildet sich erst allmählich heraus. Der erste Ansatz dazu war das Mitreimen der vorletzten Silbe bei dem letzteren. Bei Otfrid war dies noch fakultativ, im Mhd. ist es wegen der geringen Klangfülle des *e* notwendig geworden, und es können daher auch nur zwei klingende Schlüsse auf einander reimen. Nichtsdestoweniger konnte der Kürenberger in den beiden ersten Zeilen seiner Strophe noch beliebig zwischen männlichem und weiblichem Ausgang wechseln (*mêre dànne ein jâr = an eìner zìnnèn*). Auch Herger (Spervogel) verwendet in den vier ersten Zeilen seiner Strophe ziemlich viele weibliche Ausgänge neben den männlichen (*mich müet daz àlter sêrè = do begònde er téilen àl sîn gúot*), während für die Schlusszeilen weiblicher Ausgang fest steht. Im Nibelungenliede bilden die weiblichen Ausgänge schon einen ganz erheblich geringeren Prozentsatz als beim Kürenberger und erscheinen als verschwindende Ausnahme. In den vorderen Halbzeilen der Nibelungenstrophe sind die weiblichen Ausgänge das Normale, schon beim Kürenberger, aber sie werden doch noch mit männlichen untermischt. In der ältesten Versart, den kurzen Reimpaaren behauptet sich der beliebige Wechsel zwischen männlichem und zweihebigem weiblichen Ausgange, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, die ganze Blütezeit der mittelhochdeutschen Literatur hindurch und zum Teil darüber hinaus. Unrichtigerweise spricht man gewöhnlich von einem Wechsel zwischen vierhebigen stumpfen und dreihebigen klingen-

den Zeilen. Übrigens nimmt in den Reimpaaren die Zahl der weiblichen Ausgänge im Verhältnis zu derjenigen der männlichen allmählich immer mehr ab (vgl. Kochendörffer ZfdA. 35, 291).

Dem klingenden Ausgang wesentlich gleich steht derjenige, welcher durch ein dreisilbiges Wort mit kurzer erster und schwachem *e* in zweiter und dritter gebildet wird (*Hagene, degenè*), indem gleichfalls die vorletzte Hebung mitreimen muss. Diese Ausgänge sind nicht sehr häufig und scheinen von manchen Dichtern gemieden zu sein (vgl. z. Iw. 617). Noch seltener, hauptsächlich auf Gotfried und seine Nachahmer beschränkt, ist der Gebrauch von dreisilbigen Wörtern mit langer erster Silbe und zwei schwachen *e* (*áhtendè : tráhtendè*). Die ältere Weise war ja, hier auch der Mittelsilbe eine Hebung zu geben.

§ 45. Der Auftakt kann zunächst wie im Ahd. beliebig stehen oder fehlen, wenn auch das erstere das bei weitem Häufigere ist. Er besteht nicht selten aus zwei, vereinzelt sogar aus drei Silben. Doch müssen wir die ihm von Manchen zugeschobene Überlastung abweisen (vgl. § 42) und daran festhalten, dass im mehrsilbigen Auftakt keine Silbe stehen kann, die in der natürlichen Rede einen stärkeren Ton hat als die erste Hebung, weshalb denn auch in dem mit mehrsilbigen Auftakt anhebenden Verse die erste Hebung überwiegend eine Haupthebung ist (vgl. jetzt Kraus a. a. O. S. 91 ff.).

§ 46. Den Unterschied von Haupt- und Nebenhebung finden wir zunächst noch wie im Ahd. deutlich ausgeprägt. In den vierhebigen Versen erkennen wir noch die alten Typen wieder, und demgemäss auch die alten Regeln für die Stellung der einsilbigen Füsse oder die sogenannte Synkope der Senkung. Es wird zweckmässig sein, zunächst zwei Hauptkategorien zu unterscheiden, nämlich danach, ob die letzte Hebung Haupt- oder Nebenhebung ist.

In die erste Kategorie gehört der alte Typus B. Derselbe herrscht in der letzten Halbzeile der Nibelungenstrophe, so dass also die ganze Strophe mit einer Haupthebung beschlossen wird. So wird eine Beobachtung von Bartsch (Untersuchungen üb. d. Nib. 142 ff.) in einen weiteren Zusammenhang gerückt, nämlich, dass, wenn in dieser Zeile eine Senkung fehlt, dies regelmässig diejenige nach der zweiten Hebung ist, d. h. also nach der ersten Haupthebung des Typus B. Ca. die Hälfte aller Schlusszeilen hat die Form *der schœnen Kriemhìlde mán*, während wieder ca. die Hälfte alle Senkungen ausgefüllt hat *(des wòlde ouch sí dô hàben rất)*. Einige vereinzelte Fälle von Einsilbigkeit des vorletzten Fusses (z. B. 179, 4 *des tages manec helmbant)* will Bartsch durch andere Schreibung oder Konjektur beseitigen, was aber mindestens nicht durchweg angeht. Es kommt für die Beurteilung doch in Betracht, dass auch von den Zeilen, die alle Senkungen ausgefüllt haben, ein kleiner Bruchteil mit Nebenhebung schliesst, z. B. 364, 4 *im néic daz schœ̀ne mágedîn*, 297, 4 *kómen in mînìu künegès lànt*, 419, 8 *vrí vor mîner minne sîn*, 846, 4 *ez wàs ûf sînen tốt getấn**. Man empfindet leicht das Unvollkommene in der Bildung dieser Strophen, welches aber nicht beseitigt werden kann. Was für den Schluss der Nibelungenstrophe gilt, gilt überhaupt für die hintere Halbzeile der Langzeile, soweit dieselbe nicht um einen Fuss verkürzt ist.

---

* Häufiger als im ursprünglichen Text sind Abweichungen in der Rezension C, die sich auch hierdurch als unursprünglich bekundet, vgl. z. B. 104, 4 *mit den sînen rècken stân*, 117, 4 *deheinen mînen genôz bestân*, 350, 4 *die suln mit uns ze hóve gân*, 766, 4 *niht zinse von in gehábet hân*, 770, 4 *türre zuo der kirchen gân*, 1012, 8 *lag ouch der künec Sígemunt*.

In Bezug auf die ältesten Minnesinger vgl. die Zusammenstellungen bei Becker, Der Altheimische Minnesang, S. 50. In den kurzen Reimpaaren wechselt Typus B nach Belieben mit den andern Typen. Mit einsilbigem zweiten Fusse ist er bei Hartmann häufig, vgl. *der eine ist trúhsæze hie, ich hân mich sélbèn verlórn, des swûere ich wól einen eit, wer hète dánnòch die kráft, wan ìch bin léidèr ein wîp.*

Typus E ist wie im Ahd. selten. Von den Schlusszeilen des Nibelungenliedes gehören hierher einige von Bartsch S. 153 aufgeführte mit zweifacher Synkope *(den swértgrìmmìgen tôt).* Etwas häufiger kommt E in den kurzen Reimpaaren vor, vgl. aus Hartmann *und swáz ouch mìr dâ vòn geschiht, geschæhez àls ez dòch geschách, sô niuwelîche wâret frô, sô beswært ez ìuch: daz ìst mir léit.*

Die mit Nebenhebung schliessenden Typen A und C (D) haben die klingenden Ausgänge geliefert. Aber bei weitem nicht in allen hierher gehörigen Versen von A und auch nicht in allen von C sind die Ausgänge klingend. Sobald die letzte Hebung vollklingenden Vokal hat, wird der Ausgang als stumpf betrachtet, und eine solche Nebenhebung wird unbedenklich mit einer Haupthebung gereimt. Wie B in der hinteren, so herrschen A und C in der vorderen Hälfte der Langzeile.

Beispiele für A aus Nib.: *Álbrich wàs vil grimmè, daz lánt und óuch diu krônè, den schúz schôz mit éllèn, der Búrgònden sórgè, mit smielèndem múndè — vróuwen ùnde mégedèn, des ántwùrt ir Hágenè — sélbe snèit si Kriemhìlt — dés hât mìch her Gîselhèr, des váter dèr hiez Sigemùnt — dar nâch sluoc èr dem mágezògen — sî spràch „dû bist mîn mâc.* Aus Hartmann: *an béinen ùnde an ármèn, zesámenè gebúndèn, der lîp ìemer mêrè, der êrbæren krônè, ze hôhèrem wérdè, niemèr gewinnè, ze rûckè mit bástè — sús was mîn her Îwèin, iuwers lébens noch ìuwer vriuntschàft, ir hémede wàs ein sáctùoch — der künec ùnd diu künegìn, ein schárlàches mântelîn — waz hálf mich dàz ich gòlt vànt, vróuwe, hàbet genâde mîn.*

C erscheint noch ziemlich häufig in der alten Form mit zwei einsilbigen Füssen: *daz èr verhóln wærè, ìnre zwélf wóchèn* (Nib.), *ez wàs ein wólf grâwè* (Herger), *unz àn die búrc éinè, sô der múnt láchèt* (Iw.); am häufigsten mit dreisilbigem Wort als Versschluss: *sine gèrten úrlóubès, dar nâch vil únlángè, der swèher Kriemhíldè, si versùohtenz friuntlîchè, ez wùohs in Búrgóndèn* (Nib., vgl. Bartsch, Unters. 134), *dô spràch der hûshérrè, ich lièz dâ wærlîchèn* (Iw.). Ist der Vokal der Mittelsilbe zu *e* abgeschwächt, so taugt er nicht mehr für den Reim; die betreffenden Wortformen können daher nur noch die vordere Hälfte einer Langzeile beschliessen, was auch nicht häufig ist: *swaz màn der wérbéndèn, an èinem âbéndè* (Nib., vgl. Bartsch, Unters. 135). Sogar Reste von der Verwendung einer kurzen Silbe zur Ausfüllung des vorletzten Fusses scheinen noch zu begegnen: öfters *Sîfridè* (vgl. Bartsch, Unters. 168), wo die Herausgeber *Sîfrîde* schreiben; mehrmals auch *Gunthere(n),* wo ebenso *Gunthère* geschrieben wird, was sich allerdings durch Reime in der Klage stützen lässt, wozu dann auch *Gîselhêren* (?) 1675, 3 zu vergleichen ist. Diese Betonungsweise würde mit dem Gebrauche bei O. und in der alliterierenden Dichtung übereinstimmen*.

Noch auf dem Boden der alten Tradition bleiben Verse, in denen statt der einsilbigen Füsse zweisilbige mit kurzer erster Silbe eintreten: *vil*

* Durch die Anerkennung solcher Ausgänge wird aber nicht die Annahme von Heussler gerechtfertigt, dass erste Halbzeilen wie *hey solder immer komen* der ursprünglichen Gestalt des Nibelungenliedes angehören könnten, vgl. § 92 Anm.

lìeber vriunt Hágenè, swaz zwèlf kánzwâgenè (diese Form nicht häufig) — *dô spràch diu gótes ármè, diu ròs gezógen wā́rèn, in hète erslágen nìemèn; sô gerìten hóveréisè, leit wàs ez Sígemúndè, er spràch zer kǘneginnè — in bàt der kǘnec édelè, swaz ìr gerédet, Hágenè.*

Jedoch der Verfall des alten Systems hat schon begonnen, indem auch C^a (Zweisilbigkeit mit Länge im zweiten Fusse, respective Dreisilbigkeit) bereits eine grosse Ausdehnung gewonnen hat, sogar im Nibelungenliede: *si lòbete Gī́selhḕrè, sô wḗ der hṓchgezī̀tè, dô sprā́chen ṓffenlī̀chè; nu rī́ten vróuden ā́nè, si wàs zer kirchen gérnè, swenne ìuwer sún gewáhsèt, bī́ ir stárken vī́ndèn, iu wìl der kǘnec rìhtèn, si sìnt iu álle vrémedè, dấ diu schœ́ne Kriemhìlt — durch sī́ne mánege túgendè, und sòl diu édele Kriemhìlt.* Man sieht an einigen von diesen Beispielen, dass auch die charakteristische Unterordnung der zweiten Haupthebung unter die erste bereits nicht mehr durchgängig festgehalten wird. Dagegen ist der vorletzte Fuss noch immer wie früher einsilbig oder hat, wenn zweisilbig, kurze Hebungssilbe. Falsch ist daher ein Vers, wie ihn Bartsch in seiner Nibelungenausgabe 6, 4 hergestellt hat: *si sturben jæmerlī̀che sint;* die Hss. bieten, wiewohl von einander abweichend, doch alle etwas rhythmisch Korrektes.

In den nicht mehr vierfüssigen Zeilen der ältesten Lyriker und des Volksepos zeigt sich noch deutlich die Nachwirkung der alten Typen mit der Unterscheidung von Haupt- und Nebenhebungen. Die sechsfüssige Schlusszeile Hergers ist eine Erweiterung von A, mit der Stellung ´\` ´\` ´\` oder \`´ ´\` ´\`. Einsilbig kann daher ausser dem vorletzten Fusse der dritte sein, vgl. *des muoz ich nu mit árbèiten ringèn, dô truoc ez hin ze júngèst der rǽzè.* Einmal ist ausserdem der erste Fuss einsilbig: *und niht vòr den ḗrèn verspártè,* falls nicht etwa für *niht* eine zweisilbige Form einzusetzen ist. Die dreifüssige Kurzzeile der Nibelungenstrophe ist dadurch entstanden, dass ein Fuss verschwiegen, durch eine Pause ersetzt ist*. Es bestehen zwei Grundformen, die eine, welche sich aus A ableiten lässt, mit zwei Haupthebungen, welche die Nebenhebung in die Mitte nehmen, die andere, welche aus B abgeleitet werden kann, mit éiner Haupthebung in der Mitte. Erstere ist die häufigere, vgl. *der ritter vìl geméit, zer pórten û́f den sánt, daz Sígemùndes kint;* nicht selten mit Synkope: *Sī́frìt den tṓt, noch hiutè dấ vór, der únkùnde mán, mit grǽzlī́cher máht.* Beispiele für die letztere: *dèr der bǘrge pflàc, dàr zuo stárc genùoc, ze rèhter méssezī́t, der gùote Rǘedegḗr, daz wǽre unlóbelī́ch;* hierher gehören die auf eine Silbe mit schwachem *e* ausgehenden Zeilen wie *ir mùoter Úotèn, an èiner zinnèn* (Kürenberger). Unter diese beiden Schemata lassen sich bei weitem die meisten Zeilen bringen, wenn auch die logische Abstufung nicht immer ganz vollkommen mit der rhythmischen zusammenfällt. Vereinzelt sind Abweichungen wie *si in vìent wære.*

§ 47. Unter den höfischen Epikern, auch denjenigen, welche am meisten an der alten Rhythmik festhalten, ist wohl keiner, bei dem sich nicht manche Zeilen finden, die sich nicht mehr gut in die besprochenen Typen einfügen lassen, oder in denen der Versrhythmus schlecht zur logischen Betonung passt. So würde z. B. Iw. 4355 *den kampf wolde bestân* der logischen Betonung nach unter E zu stellen sein, aber *wol-* wird dadurch, dass es einen ganzen Fuss ausfüllt, ungehörig hervorgehoben. Zuweilen fallen die beiden stärksten logischen Accente auf die dritte und vierte Hebung: *der mit in allen drin strite, daz ich ir dewéder vánt* (Iw.),

* Nach Heussler (S. 52. 59 ff. 97 ff.) wären die Verse mit unausgefülltem vierten Fuss bereits aus der Alliterationsdichtung überkommen, worin ich ihm nicht beistimmen kann.

er ist iedoch vor góte mîn mán, dâ von sich iuwer gemüete sént (Parz.). Andere haben nur eine Haupthebung am Schluss: *wand mir was gewesen ze gâch* (Iw. 4154). Noch öfter kommt es vor, dass drei starke Hebungen vorhanden sind: *diu vlúst gein vínden was verkórn* (Parz.); besonders deutlich bei Aufzählungen: *des váter, múoter und der kínde* (mit einem viersilbigen Takte, Parz.); ferner bei Emjambement: [*si vorhten des daz sî daz wîp*] *verlúrn, und dâ zuo ér den lîp,* [*zwâre ê verliuse ich*] *daz gúot und wâge den lîp* (Iw.), [*Parzivâl der tjoste nâch*] *vólgte. dem órse was ze gâch,* [*gelücke iu heil*] *gébe und fróuden vollen téil* (Parz).

§ 48. Eine stärkere Veränderung der Rhythmik wurde durch den Einfluss der romanischen Metrik veranlasst. Dieser machte sich schon in den letzten Dezennien des 12. Jahrhs. geltend bei denjenigen Minnesingern, welche auch nach anderen Richtungen hin starke Einwirkung der provenzalischen oder der nordfranzösischen Lyrik zeigen, und zwar ist der Einfluss gleich im Anfang am unmittelbarsten und stärksten. Das Prinzip der romanischen Lyrik ist feste Silbenzahl und Unabhängigkeit vom natürlichen Accent, abgesehen vom Versschluss und von der Cäsur; selbst diese verlangt nicht immer bestimmte Accentuation. Dies Prinzip scheint vollständig ins Deutsche übertragen zu sein durch denjenigen Dichter, der sich auch sonst am abhängigsten von den Provenzalen zeigt, Rudolf von Fenis (vgl. S. Pfaff, ZfdA. 18, 52 ff., dazu PBB. 2, 434). Mit weniger Sicherheit hat man dies noch für andere Dichter angenommen (vgl. Pfaff, a. a. O. und Weissenfels *Der daktylische Rhythmus bei den Minnesingern* 5 ff.). Die übrigen suchten das romanische Prinzip mit dem deutschen in Einklang zu bringen, und es ergab sich daraus das Streben nach regelmässiger Abwechselung gehobener und gesenkter Silben, also das Vermeiden einsilbiger Füsse. Eine gewisse Tendenz dazu scheint sich allerdings schon unabhängig von fremdem Einfluss in der Lyrik geltend gemacht zu haben, wie die Lieder Dietmars von Eist zeigen. Die der romanischen Schule angehörigen Dichter vermeiden die einsilbigen Füsse durchaus, und ihnen folgen dann darin auch die späteren Dichter, von denen sich nur einige wie Walther (vgl. PBB. 8, 197) und Neidhard (vgl. Haupt zu 49, 11) noch hie und da Ausnahmen gestatten, zum Teil in absichtlicher Anlehnung an die volkstümliche Rhythmik. Die dreisilbigen Füsse, namentlich die mit kurzer erster Silbe, werden darum noch nicht allgemein gemieden. Unter dem Einflusse der Lyrik neigen denn auch die epischen Dichter in den kurzen Reimpaaren zu regelmässiger Ausfüllung der Senkungen, so namentlich Gottfried v. Strassburg und Konrad v. Würzburg (vgl. Haupt z. Engelhard 366. 3174; auch 2647), aber sie gehen noch nicht bis zu konsequenter Durchführung.

§ 49. Eine weitere einschneidende Veränderung, die auf romanischen Einfluss zurückzuführen ist, war das Aufgeben des Grundsatzes, dass der Vers immer mit der Hebung schliessen müsse*. Im romanischen Verse füllt der weibliche Ausgang nicht wie im deutschen einen ganzen Fuss und einen katalektischen aus, sondern nur einen Fuss. Der Vers mit weiblichem Ausgang steht daher pinzipiell einem mit männlichem gleich, der eine Silbe weniger hat. Es ist eines der wichtigsten formellen Kennzeichen der Minnesinger romanischer Schule, dass sie diese Weise des Versausgangs übernommen haben, wofür der Strophenbau verschiedene Kriterien an die Hand gibt. Prinzipiell gleich sind daher z. B. bei Friedrich

* Anders Heussler S. 77 ff., welcher annimmt, dass der Versschluss mit Senkungssilbe aus der alliterierenden Dichtung stamme.

v. Hausen die mit einander verbundenen Zeilen *ich sage ir nu vil lange zît — wie sêre si mîn herze twinget,* während nach der älteren volkstümlichen Rhythmik eine kürzere Zeile, etwa *wie sêre si mich twíngèt* verlangt würde. Einsilbige Füsse sind somit auch an vorletzter Stelle vermieden. Während nun diese neue Art des Schlusses gerade im Anfang bei einigen Minnesingern vollständig durchgeht, müssen wir für die späteren annehmen, dass sie den weiblichen Ausgang bald nach der neuen, bald nach der alten Weise verwendet haben. Dafür gibt wieder der Strophenbau Anhaltspunkte, wenn wir auch nicht im Stande sind für jeden einzelnen Fall zu bestimmen, welche Behandlungsweise vorliegt. Bei musikalischem Vortrag mussten sich jedenfalls beide Arten scharf von einander sondern.

Nach Lachmann (z. Iw. 772) wären solche nach romanischer Weise schliessende Verse schon bei den ältesten Epikern mit regelmässigem Versbau auch unter die kurzen Reimpaare eingemischt, also Verse mit klingendem Ausgang, in denen auf die vorletzte Silbe nicht in normaler Weise die dritte, sondern die vierte Hebung fällt, also z. B. *ích engalt es ế sô sế̀re.* Besonders viele solche Verse hat L. im Iwein angenommen, nicht so viele im Verhältnis bei Wolfram. Andere Herausgeber sind ihm in dieser Hinsicht gefolgt. Bei Veldeke soll nach Behaghel (S. CXIV) auf etwa 150 Verse ein Reimpaar mit überschlagender Silbe kommen. Meiner Überzeugung nach beruhen diese Ansetzungen auf einer irrigen Auffassung des Metrums. Dass man viele Verse so lesen kann, ohne mit den sonstigen Regeln der Lachmannschen Verslehre in Konflikt zu kommen, ist freilich nicht zu leugnen, und wer aus dieser Möglichkeit ohne weiteres die Berechtigung ableitet, so zu lesen, gegen den lässt sich nicht viel sagen. Zunächst aber muss es bedenklich machen, dass man bei Gottfried und Konrad, die doch sonst weiter von der alten Tradition abweichen, keine solchen Verse finden kann. Sollte dies nicht nur daran liegen, dass ihr genauer bestimmter Versbau nicht so viele Möglichkeiten verschiedener Auffassung zulässt, als der freiere der andern? Weiterhin ist die Einmischung solcher nach ganz anderen Prinzipien gebauten Verse sicher eine Roheit, die man den Dichtern nicht ohne Not aufbürden sollte. Es liegt ja noch dazu darin ein Bruch mit den rhythmischen Grundgesetzen, an denen sie sonst festhalten. Jedem, der überhaupt Gefühl für Rhythmus hat, muss die Diskrepanz unangenehm auffallen. Abgesehen von der abweichenden Behandlung des Schlusses führt die Lachmannsche Lesung auch dazu, dass häufig die dritte und vierte Hebung auf die beiden stärkstbetonten Silben fallen würden, vgl. Iwein 633 *obe ich dô dáz verbǽre,* 887 *wander was in wéizgot vérre,* 1067 *und was ime sîn árbeit tôhte,* 1991 *und got vüege in héil und ếre.* Man sieht, dass wir Lachmanns Auffassung nicht annehmen können, ohne zugleich eine völlige Auflösung der alten rhythmischen Prinzipien anzunehmen. Nur wo eine solche sich auch sonst zeigt, dürfen wir die in Rede stehende Behandlung des Ausgangs anerkennen. Es liegt anderseits gar keine Nötigung vor, die betreffenden Verse so aufzufassen, wenn man nicht mit Lachmann möglichst dreisilbige Füsse, respective Kürzungen vermeiden will. Wir können bei Hartmann und Wolfram in allen diesen Zeilen auf die vorletzte Silbe die dritte Hebung legen, ohne etwas annehmen zu müssen, was nicht auch in den Versen mit männlichem Ausgang nachzuweisen ist. Lachmann hat allerdings die Einschränkung gemacht, dass beide Zeilen eines Reimpaares gleich behandelt sein müssen. Dass sich beide seiner Auffassung fügen, scheint den Zufall auszuschliessen. Aber sieht

man näher zu, so findet man, dass auch nach den Lachmannschen Voraussetzungen immer höchstens der eine Vers der Einordnung in das regelmässige Schema Schwierigkeiten entgegensetzt, während der andere sich ganz bequem fügt, dagegen für das abweichende Schema erst künstlich ausgereckt werden muss, z. B. Iw. 633 *óbe ích dô dáz verbǽre* statt *ob ích*. Wo aber der letztere gar nicht zureichen will, greift L. zu einem andern Ausweg, wie z. B. 2169 *über werden müezen: sie bietent sich zuo iuwern füezen,* wo wie oben bemerkt, *sie bietent* in den Auftakt gebracht wird. Man sieht hier so recht die Willkürlichkeit des Verfahrens. Man könnte ebensogut für alle anderen Fälle lieber schweren Auftakt annehmen als überschüssige Silbe. Für Veldecke will denn auch Behaghel die Bindung von «Dreihebungsversen» mit «Vierhebungsversen» nicht leugnen (vgl. S. CXV). Anders verhält es sich mit dem Wälschen Gast, worin die Verse mit überschüssiger Silbe nicht gelegentlich eingemischt, sondern regelmässig sind, jedenfalls eine Folge der Nationalität des Verfassers. Über die späteren und niederdeutschen Dichter vgl. unten § 54.

§ 50. Zur Annäherung an das romanische Prinzip der Silbenzählung gehört auch die strengere Regelung des Auftaktes. Während der deutsche Vers, weil er mit einer Hebungssilbe schloss, immer Raum für den Auftakt hatte, ohne dass dieser Raum notwendig ausgefüllt werden musste, hatte die romanische Lyrik neben Versen mit durchgeführtem Auftakt (gerader Silbenzahl), solche ohne Auftakt (ungerader Silbenzahl), streng von einander geschieden. Die letztere Art wurde wohl zuerst von Veldeke in Deutschland eingeführt und blieb dann bei den Minnesingern in Gebrauch, so sogar, dass die prinzipiell auftaktlosen Verse das Übergewicht über die den Auftakt zulassenden erhielten. Man begann dann umgekehrt die Freiheit im Fortlassen des Auftaktes mehr und mehr einzuschränken, zugleich auch zweisilbigen Auftakt zu vermeiden. Auf die Verschiedenheiten, welche in dieser Beziehung Hartmanns Lieder zeigen, hat neuerdings Saran *(H. von Aue als Lyriker,* S. 33 ff.) hingewiesen und daraus auf eine Entwickelung zu immer grösserer Regelmässigkeit geschlossen. Bei Walther und den Späteren finden wir noch manche Lieder, die Reste des älteren freieren Gebrauches aufweisen, die schwerlich alle durch Konjektur entfernt werden dürfen, während andere schon in der Überlieferung grosse Konsequenz zeigen. Die Auftaktlosigkeit steht zum Teil im Zusammenhange damit, dass der Schluss des vorhergehenden Verses durch eine Senkungssilbe gebildet wird (vgl. Behaghel, Lit.-Bl. 1883, Sp. 158), sehr deutlich z. B. in Walthers Liede *Muget ir schouwen waz dem meien | wunders ist beschert.* Unter den epischen Dichtern zeigen wieder Gottfried, Konrad u. a. grosse Neigung zu regelmässiger Ausfüllung des Auftaktes, jedoch ohne sich dieselbe zum Gesetz zu machen.

§ 51. Die geschilderten Einwirkungen der romanischen Metrik haben zur Folge, dass das alte Typensystem sich mehr und mehr auflöst. Es kam dazu in der Lyrik die Einführung neuer Versarten, auf welche dasselbe überhaupt nicht passte, so namentlich des Zehnsilbers. Der prinzipielle Unterschied zwischen Haupt- und Nebenhebung, der früher durch die einsilbigen Füsse so scharf zur Geltung gekommen war, verwischte sich, und es griff eine mehr gleichmässig getragene Vortragsweise Platz.

§ 52. So sehr der den Otfridschen fortsetzende mittelhochdeutsche Rhythmus die Anpassung des Verstones an den natürlichen Wort- und Satzton ermöglichte, so wurde doch ein Widerstreit, die sogenannte schwebende Betonung nicht völlig gemieden. Je mehr dann regelmässige

Abwechselung zwischen gehobenen und gesenkten Silben angestrebt wurde, um so mehr wurde man genötigt, sich diesen Widerstreit zu gestatten.

Es ist nicht ganz leicht anzugeben, wo der Widerstreit beginnt. Zwischen einsilbigen enklitischen Wörtern, die in der Prosa völlig oder annähernd gleiches Gewicht haben, entscheidet vielfach die Stellung, ob sie in die Senkung kommen oder zu Trägern einer Nebenhebung gemacht werden. So wechselt etwa *èr mich — er mìch, dàz in — daz ìn dâ wart — dâ wàrt, sòl ich — sol ìch*. Insbesondere ist zu bemerken, dass einsilbige Subjekts- und Prädikatsformen den Accent beliebig wechseln können, falls das Prädicat noch eine Bestimmung neben sich hat, der es sich logisch unterordnet *sì bat gót — si bát mich*. Dasselbe gilt von Bildungssilben. Wenn Lachmann (z. Iw. 33) Betonungen wie *zeìnen pfíngestèn geleit* als schwebend bezeichnet, so geht er dabei von der wohl nicht richtigen Voraussetzung aus, dass in der natürlichen Rede nur die Betonung *pfíngèsten* vorkomme. Wie Bildungssilben über einsilbige Enclitica erhoben werden, haben wir oben § 21 gesehen.

Für die Fälle, in denen eine wirkliche Umkehrung des natürlichen Tonverhältnisses vorgenommen wird, ist ein Gesichtspunkt massgebend. Das Missverhältnis der Senkung zu der folgenden Hebung ist viel weniger anstössig, als das zu der voraufgehenden. Gehört sie daher näher mit der letzteren zusammen, so dass sie mit dieser zunächst verglichen wird, so wird der Widerstreit vermieden. Zwar will Lachmann (z. Iw. 1118) betonen *und érstreich grôze wilde* u. Ä., aber ohne dass die geringste Nötigung dazu vorläge. Dagegen ist aus dem angegebenen Grunde die schwebende Betonung im Anfang des Verses am üblichsten. Der Versaccent tritt hier nicht nur häufig in Widerspruch mit dem Satzaccent, vgl. *wol wárt enphangen Gêre, leit wàs ez Sigemunde,* sondern auch mit dem Wortaccente: *truhsǽzen unde schenken, sîdîne riemen, Hûnólt was kameræ̀re.* Man kann auch vielleicht betonen *silbér und golt daz swære, gerné ze sînen hulden,* wiewohl eigentlich keine Veranlassung dazu vorliegt, wenn man einmal dreisilbige Füsse zugibt. Im Innern des Verses ist die schwebende Betonung am unanstössigsten und am wenigsten zu vermeiden in viersilbigen Wörtern, deren zweite Silbe nach der natürlichen Betonung stärker ist als die dritte, aber schwächer als die erste (vgl. z. Iw. 1391, Anm. 6360); daher ganz gewöhnlich *únsihtìger, únsælìgiu, éinvaltìgiu, márcgrævìnne, wíssagùnge;* auch *míteteilǽre.* Dagegen im wesentlichen nur von Dichtern angewendet, die regelmässige Abwechselung zwischen gehobenen und gesenkten Silben anstreben, sind Betonungen wie *mit drîúnge, ein einúnge, vor dén merkǽren* etc. Das Schwanken in der Betonung der Komposita mit *un-* muss als in der Sprache begründet angesehen werden. Abweichung vom Satzton stellt sich namentlich leicht bei der Anwendung von einsilbigen Wörtern in Aufzählungen ein. Zunächst muss unter diesen eine willkürliche Bevorzugung vorgenommen werden, ferner ordnet sich leicht eins einem *unde* unter, vgl. *vélt walt lóup rôr únde grás, gél brûn rôt grüene únde blâ.*

§ 53. Einen ganz abweichenden Tonfall zeigt eine Anzahl von Liedern, indem in ihnen dreisilbige Füsse das Normale bilden. Man bezeichnet ihren Rhythmus als daktylisch, ein Ausdruck, den man beibehalten mag, wenn man damit nicht gerade eine wirkliche Identifikation mit den antiken Daktylen aussprechen will. Das Urteil über diese Versart ist dadurch sehr erschwert, dass die betreffenden Lieder offenbar, weil der Rhythmus nicht richtig aufgefasst wurde, besonders starken Verderbnissen ausgesetzt gewesen sind, und dass in ihnen jedenfalls stärker als sonst von der

natürlichen Betonung abgewichen ist, wofür es aber wegen der Unsicherheit der Überlieferung wieder sehr schwer ist feste Grenzen zu ziehen. Nach MSD. wären die Daktylen am frühesten in dem sogenanten Arnsteiner Marienleich (vor Mitte des 12. Jahrhs.) nachweisbar, zwischen andere Verse eingefügt. Ich vermag aber in dem ganzen Gedichte nur die gewöhnlichen unregelmässigen Zeilen zu sehen. Im übrigen erscheinen die Daktylen zuerst bei den Minnesingern, welche sonst stark von der provenzalisch-französischen Lyrik beherrscht sind. Von ihnen werden sie auch verhältnismässig am meisten verwendet, während sie im Laufe des 13. Jahrhs. viel sparsamer und durchaus nicht von allen Liederdichtern gebraucht werden, um dann zunächst wieder zu verschwinden. Unter diesen Umständen liegt es nahe, das Auftreten der Daktylen aus romanischem Einfluss abzuleiten. Dazu kommt, dass der gewöhnliche daktylische Vers, der von vier Hebungen mit katalektischem (ein- oder zweisilbigem Schluss) in der Silbenzahl von etwaigem Auftakt abgesehen dem französischen Zehnsilbler entspricht. Aus dem letzteren leitete ihn Bartsch ab. Er war aber gewiss im Irrtum, wenn er meinte, dass der Vers im Französischen bereits dem daktylischen Gange sich genähert habe. Das kann jedenfalls bei musikalischem Vortrage, auf den es doch hier ankommt, nicht der Fall gewesen sein. Nur darin, dass auf die vierte Silbe wegen der Cäsur regelmässig ein Wortaccent fiel, woneben oft die erste einen Wortaccent trug, konnte eine Veranlassung zu der Umbildung in den daktylischen Tonfall gegeben sein. Dass diese Umbildung erst allmählich innerhalb des Deutschen erfolgt sei, während man ursprünglich nur die Silben gezählt habe, versucht Weissenfels (*Der daktylische Rhythmus bei den Minnesingern*, Halle 1886) zu zeigen. Die Hauptschwierigkeit bleibt hierbei, von Einzelheiten abgesehen, dass man sich eine solche Umbildung zwar beim blossen Sprechen leicht vorstellen kann, nicht aber bei musikalischem Vortrage. Eine ganz andere Auffassung vertritt Grein § 65. Nach derselben wäre der sogenannte Daktylus eine Dipodie mit Haupt- und Nebenhebung, also z. B. *Wól mìch der stúndè daz ích sìe erkánde.* Eine ähnliche Auffassung hat Wilmanns (Beiträge 4, 5 ff.; vgl. dazu Lit.-Bl. 1889, Sp. 213) eingehend zu begründen versucht. Sein Hauptstützpunkt ist dabei, dass wohl Wörter wie *leitlîche* einen Daktylus bilden können, aber nicht solche wie *werdekeit, rôsevar,* in denen die Schlusssilbe einen stärkeren Ton trägt als die Mittelsilbe, dass diese Wörter vielmehr so verwendet werden, dass mit der Schlusssilbe ein Daktylus beginnt. Gegen die Richtigkeit des von Wilmanns angenommenen Grundes sprechen freilich Füsse wie *ích getar, mích getwanc.* Die Abweichungen von der natürlichen Betonung sind unter den Voraussetzungen von Wilmanns noch unnatürlicher, als wenn wir etwa den drei Silben gleiche Quantität geben. Betonungen wie *wirt mán êren wîs, vón rehtem húeten* sind unter dieser Voraussetzung viel leichter zu ertragen, als wenn wir die Quantität ansetzen als (◡) ⏓ ⏓ ◡ ⏓ (◡). Eine wirklich befriedigende Lösung des Problems ist auch durch Wilmanns nicht geliefert. Auch der neueste Versuch von Saran (PBB 23, 65 ff.) führt meines Erachtens zu keinen zuverlässigen Ergebnissen. Schwerlich wird man auch je darüber vollständig ins klare kommen, wieweit der daktylische Rhythmus mit dem gewöhnlichen in der gleichen Strophe oder etwa gar in der gleichen Zeile gewechselt hat.

§ 54. Bereits im Laufe des 13. Jahrhs. beginnen sprachliche Veränderungen zersetzend auf die Metrik einzuwirken. Eine davon ist die Dehnung kurzer Silben, die wenigstens in Niederdeutschland und einem Teile von Mitteldeutschland schon früh begonnen hat, während sie in

Baiern später eingedrungen, im Alemannischen zum Teil unterblieben ist. Ihr steht im allgemeinen eine Reduktion der Längen zur Seite, so dass also eine Ausgleichung eintritt (vgl. PBB. 9, 101). Für die Metrik musste dies die Folge haben, dass sich der Unterschied zwischen zweisilbigen stumpfen und zweisilbigen klingenden Ausgängen nicht behaupten konnte. Die zuerst von den unter romanischem Einfluss stehenden Minnesingern eingeführten klingenden Ausgänge mit einer Hebung (vgl. § 45) bildeten eine Mittelstufe zwischen den alten zweihebigen und den stumpfen zweisilbigen. Hier lag die Vermischung am nächsten und war noch nicht notwendig durch Dehnung der kurzen Silben bedingt. Wirklich reimen schon in einem Liede Veldekes (MF. 63, 28) *gelobet: houbet: tobet* auf einander, denen in einer anderen Strophe *guote: huote: muote* entsprechen. Aber bei den mittel- und oberdeutschen Liederdichtern dauert die strenge Scheidung noch lange fort. Sobald aber die einhebigen klingenden Ausgänge in die kurzen Reimpaare eingeführt waren (vgl. § 45) mussten sie mit den zweisilbigen stumpfen gleichwertig erscheinen. Dass diese Einführung durch die Ausgleichung der Quantitätsunterschiede begünstigt wurde, zeigt sich darin, dass die niederdeutschen und niederländischen Dichter schon im 13. Jahrh. allgemein auf die erste Silbe des klingenden Ausgangs die vierte Hebung legen. Das Vorrücken dieses Prinzipes nach Franken zeigt der Renner. In Oberdeutschland dagegen reicht die ältere Behandlungsweise des klingenden Ausgangs in das 14. Jahrh. hinein. Die andere Art, wie eine Vermischung eintreten konnte, war die, dass Wörter wie *wagen* behandelt wurden wie früher *wâgen* etc., indem also auch die erste Silbe zur Ausfüllung eines ganzen Fusses verwertet wurde. In den kurzen Reimpaaren, soweit noch nicht die überschlagende Silbe eingeführt war, fiel dann auf die Wurzelsilbe die dritte Hebung. Beispiele hierfür sind schon im 13. Jahrh. vorhanden. Auf die Fälle bei Fleck (Sommer zu Flore 43) ist vielleicht wegen der mangelhaften Überlieferung kein Gewicht zu legen, mehr auf die bei Heinrich von dem Türlein (Scholl S. XI). Im Ausgang des 13. Jahrh. sind solche Verse nicht selten. Aber es fragt sich, ob dieselben nicht einfach als dreihebig aufzufassen sind, da in derselben Zeit auch Verse vorkommen, in denen die dritte Hebung auf die Schlusssilbe fällt.

Diese letzteren sind in Folge einer anderen sprachlichen Veränderung entstanden, nämlich des in Oberdeutschland um die Mitte des Jahrh. eingetretenen Abfalls des auslautenden *e*. Las man die Verse aus der Blütezeit nach der neuen Aussprache, so erhielt man viele dreihebige mit stumpfem Ausgang, und man konnte so im Anschluss an die älteren Muster dazu gelangen, in den eigenen Dichtungen solche einzumischen, vgl. darüber § 91. Anderseits behielt man doch vielfach das *e*, wo es in der eigenen Mundart abgefallen war, aus der Tradition bei, und dies führte frühzeitig dazu, dasselbe an die unrechte Stelle zu setzen, woraus sich später der meistersingerische Gebrauch entwickelte, ein *e*, wo man einen klingenden Reim brauchte, beliebig anzuhängen.

VOLKSLIED SEIT DEM 14. JAHRH.

Böhme *Altdeutsches Liederbuch*, Leipz. 1877. Simrock *Nibelungenstrophe* S. 17. 39. Stolte *Metrische Studien über das deutsche Volkslied*. Reinle *Zur Metrik der schweizerischen Volks- und Kinderreime*, Basel 1894.

§ 55. Die Absonderung der kunstmässigen von der volkstümlichen Rhythmik, wie sie bei den Minnesingern im Ausgange des 12. Jahrhs. begonnen hatte, bildete sich im Verlauf des 14. und 15. Jahrhs. noch schärfer aus. Das Volkslied bewahrte die alten Traditionen. Die Zahl der Hebungen

blieb massgebend, während die Silbenzahl keiner festen Regelung unterworfen wurde. Für die ältere Zeit bis ins 17. Jahrh. hinein, während welcher noch die mittelalterlichen Tonarten verwendet werden, haben wir Melodieen in Mensuralnoten aufgezeichnet, seit dem 16. Jahrh. in grosser Menge. Was sich daraus für die Metrik entnehmen lässt, ist aber freilich nicht so bedeutend, als man erwarten möchte, teils weil die meisten nur in mehrstimmigem Satze vorliegen, bei welchem immer in Frage kommt, wieweit etwa die Tonsetzer den Rhythmus verändert haben, teils weil die Bezeichnung noch in einem wesentlichen Punkte mangelhaft ist. Zweisilbigkeit der Takte ist das eigentlich Normale. Aber das Normalmass der Hebungssilbe wird sehr häufig durch zwei Silben eingenommen, und auch das der Senkungssilbe nicht so selten durch ein zweisilbiges enklitisches Wort. Ausfüllung des ganzen Taktes durch eine Silbe kommt noch vor. Sie ist allgemein bei klingendem Ausgang; der Vers schliesst also immer mit der Hebung. Es kommen allerdings auch zweisilbige Ausgänge mit einer Hebung vor, diese füllen dann aber nur das Mass der Hebungssilbe; wir haben darin die Nachwirkung der sogenannten Silbenverschleifung; vgl. z. B. *aufgeben : leben, wesen : genesen, sagen : erschlagen* als Ausgänge der Langzeile im Hildebrandsliede. Der Takt ist entweder ungerade, so dass die Hebungssilbe des zweisilbigen Fusses doppelt so viel Zeit einnimmt als die Senkungssilbe, oder gerade, so dass beide die gleiche Dauer haben, oder es findet ein Wechsel zwischen geradem und ungeradem Takt statt. In Bezug auf den gemischten Rhythmus besteht zwischen den Musikhistorikern eine Kontroverse, nämlich ob dabei als das sich gleich bleibende Zeitmass der Takt oder die More, wie sie von der Senkungssilbe des zweisilbigen Fusses ausgefüllt wird, zu betrachten ist. Gerade über diese für den Metriker so wichtige Frage gibt die Notenschrift keine Auskunft. Mannigfacher gestalten kann sich der musikalische Rhythmus dadurch, dass die beiden Teile des Taktes wieder in Hälften mit verschiedener Tonhöhe zerlegt werden, die dann eventuell unter zwei Silben verteilt, aber auch von einer durch Zerlegung derselben ausgeführt werden können. Sehr gewöhnlich ist es ferner schon, dass die Hälfte des Normalmasses für die Senkungssilbe der Hebungssilbe zugeteilt wird, so dass diese auch im geraden Takte erheblich bevorzugt werden kann. Noch weitere musikalische Verzierungen kommen vor, die zum Teil mit einer weit über das natürliche Verhältnis hinausgehenden Dehnung von Silben verbunden sind. Diese gehören kaum noch in das Bereich des Metrikers, zumal da es bei ihnen am meisten fraglich ist, ob sie der reinen Volksmelodie angehören.

§ 56. Das moderne Volkslied, wenn es sich auch melodisch ganz neu gestaltete, bewahrte doch in rhythmischer Hinsicht vieles Alte und insbesondere, was schon eine notwendige Folge des Fortlebens vieler alter Texte war, im Gegensatz zur Kunstdichtung eine freiere Verteilung der Silben auf die Elemente der Melodie. Noch in vielen erst in unserem Jahrhundert aufgezeichneten Liedern wird ein Taktteil, dem normalerweise eine Silbe zukommt, auch wenn er musikalisch eine Einheit bildet, mit zwei Silben besetzt. Ein Lied, in dem dies massenhaft vorkommt, ist Nr. 12 bei Erk, *Deutscher Liederhort* ($^4/_4$ Takt). Hier entsprechen sich z. B. die Zeilen

ein	Mägd-	lein	jung	an	Jah-	ren
ihr	ziehet	in	frem-	de	Lan-	de
wollet	mei-	ner	Bitte	ge-	den	ken
sie	wurden	ge-	fangen	und ge-	füh-	ret
sich	da	du	Hübscher	und	Fei-	ner

Viele Lieder bieten solche Verschleifungen, während andere dem regelmässigen Silbenfall der Kunstdichtung näher stehen.

Ausfüllung eines ganzen Fusses durch eine Silbe ist noch herrschendes Prinzip bei klingendem Ausgang. Ja es finden sich noch einige Lieder, in welchen der klingende Ausgang mit dem stumpfen nach Otfridscher Weise beliebig wechseln kann (vgl. Simrock, Nibelungenstrophe 18). So entsprechen sich z. B. die Strophen

Es	stand eine	Linde im	tiefen	Thal — war	oben	breit und	unten	schmal.
Sie	ging wol	in den	Gar-	ten — ihr	Feinslieb	zu er-	war-	ten.

Doch ist unter dem Einflusse der Kunstdichtung der Versausgang mitunter schon so gebildet, dass auf den klingenden Ausgang nur eine Hebung fällt und die letzte Silbe die Senkung füllt (womit nicht die oben erwähnte Verschleifung auf der letzten Hebung zusammengeworfen werden darf). Beide Behandlungsweisen des Ausgangs finden sich in »Als wir jüngst in Regensburg waren«: *waren : gefahren* gegen *Höldèn : wölltèn* (mit männlichem Ausgang wechselnd). Auch im Kinderliede stehen beide Arten nebeneinander, vgl.

Backe	Backe	Ku-	chen, — der	Bäcker	hat ge-	ru-	fen.
wer will	schöne	Kuchen	backen, —	der muss	haben	sieben	Sachen.

Dass wir nicht mit Sievers (PBB. 13, 130) für alle Fälle zweisilbigen Ausgangs in Kinderreimen Auflösung der letzten Hebung anzunehmen haben, glaube ich nach der von mir beobachteten Vortragsweise bestimmt behaupten zu dürfen, speziell von dem zitierten Liede. Mit der Senkung kann aber eine Zeile nur schliessen, wenn die folgende auftaktlos ist.

Im Innern des Verses hat der Gebrauch einsilbiger Füsse gegen die mittelhochdeutsche Zeit erhebliche Einschränkung erfahren. Die alte Freiheit in der Verwendung derselben findet man hauptsächlich noch im Kinderliede, welches, auch wenn es nicht gesungen wird, immer streng taktierend vorgetragen wird und die alten Traditionen am allerbesten gewahrt hat (vgl. das Beispiel PBB. 13, 130). Im übrigen sind die einsilbigen Füsse, von vereinzelten Fällen abgesehen, nur noch üblich in rhythmischen Formen, die als Umbildungen des alten dipodischen Baues zu grösserer Regelmässigkeit zu betrachten sind. Eine solche Umbildung, die ziemlich verbreitet ist (vgl. Stolte 3 ff.), besteht darin, dass der Hauptton immer auf die erste Hebung der Dipodie gelegt wird. Die Silbe, auf welche er fällt, kann dann auch die Senkung ausfüllen, die Dipodie besteht demnach, abgesehen von noch etwa hinzukommenden Auflösungen, die aber im allgemeinen vermieden werden, bald aus vier, bald aus drei Silben, und es wechseln die Formen 1111 und 211 (nach Stolte's Bezeichnungsweise). Beispiel: *O* | *Strass-* | *burg*, *o* ‖ *Strass-* | *burg*, — *du* ‖ *wunder-* | *schöne* ‖ *Stadt*. Die umgekehrte Gestaltung der Dipodie mit dem Hauptton auf der zweiten Hebung, wobei dann 1111 mit 112 wechselt, wird von Stolte S. 15 besprochen; Beispiel: *Fahret* | *hin*, ‖ *fahret* | *hin*, ‖ *Grillen* | *geht mir* ‖ *aus dem* | *Sinn*. Indessen verlangt eine Dipodie von der Form 112 immer eine entschiedene Pause, ist daher wohl eigentlich als ein selbstständiger Vers zu betrachten.

§ 57. Wo die normale Silbenzahl zwei ist, ist der gerade Takt der herrschende geworden. Daneben behauptet sich der ungerade Takt, aber so, dass wie in der Kunstdichtung und Kunstmusik des 17. Jahrhs. (vgl. § 66) drei Silben und drei verschiedene Noten das Normale werden.

Es erhalten dann in der Regel die drei Silben gleiche Dauer. Daneben ist es aber auch nicht selten, dass die Hebungssilbe eine Verstärkung erhält und ihr $^{3}/_{8}$ statt $^{1}/_{4}$ zugeteilt werden, so dass für die erste Senkungssilbe nur $^{1}/_{8}$ übrig bleibt, eine Schwächung, der die zweite Senkungssilbe nicht ausgesetzt ist. Dabei bleibt dem Volksliede die Freiheit, statt der drei Silben zwei eintreten zu lassen, von denen dann die Hebungssilbe das Normalmass von zweien ausfüllt, also 21 neben 111, wozu dann bei klingendem Ausgang in der vorletzten Silbe noch 3 auftreten kann (jedoch nicht muss, da der klingende Ausgang auch als 11 und 21 behandelt wird). Diese rhythmische Form hat eine grosse Verbreitung erlangt. Zwischen ihr und der Form 211 ist der Übergang leicht, weshalb sich auch nicht selten Lieder in beiderlei Gestaltung finden, vgl. z. B. Erk 21. Auch Wechsel zwischen geradem und ungeradem Takt kommt noch zuweilen vor, namentlich in Tanzliedern, vgl. Erk 136. 162b. Verse mit durchweg dreisilbigen Füssen lassen sich leicht nach $^{3}/_{4}$ und nach $^{4}/_{4}$ Takt singen. Freilich eignen sich für den $^{4}/_{4}$ Takt besser solche Füsse, in denen die zweite Silbe stärker ist als die dritte, wie *Grossvater, langsame,* für den $^{3}/_{4}$ Takt solche, in denen die dritte stärker ist als die zweite, wie *Vaterland, Heiterkeit,* während sich solche, in denen die Senkungssilben annähernd gleich sind, wie *heitere, liebliche*, sich beiden Behandlungsweisen gleich gut fügen. Die musikalische Behandlung setzt sich aber oft über solche Rücksichten hinweg. Durch die Einmischung zweisilbiger Füsse wird der $^{3}/_{4}$ Takt noch entschiedener bestimmt. Indessen kommt doch auch im $^{4}/_{4}$ Takt neben 1111 und 211 oder 112 zuweilen 22 vor, vgl. z. B. bei Erk 153a. 158. Dadurch fällt der Nebenton fort und die Dipodie wandelt sich in einen einfachen Fuss, aber einen Fuss von doppelter Dauer.

§ 58. Solche aus einer Dipodie entstandenen Füsse scheinen den Ausgangspunkt gebildet zu haben für die Entwickelung einer grösseren rhythmischen Mannigfaltigkeit, die dadurch entsteht, dass langsameres und schnelleres Tempo mit einander wechseln, ohne dass dadurch die Gleichmässigkeit des Zeitmasses zerstört wird, indem die Geschwindigkeit des schnelleren gerade doppelt so gross ist als die des langsameren. Von diesem Mittel ist in vielen Volksmelodien Gebrauch gemacht, und zwar in sehr mannigfacher Art. Es tritt z. B. zum Abschluss der Strophe eine Verlangsamung ein, vgl. Erk 12, oder es wird der schnellere Rhythmus absichtlich einmal in der Mitte unterbrochen und dann wieder hergestellt, vgl. Erk 68c, oder der langsamere durch den schnelleren, vgl. Erk 30. In vielen Liedern aber wiederholt sich der Wechsel, oft ganz rasch hintereinander, oft mit mehr oder weniger Regelmässigkeit (vgl. Stolte 22 ff.). Ich gebe als Beispiel den Rhythmus von Erk 124.

1 22 21—1 1111 3—1 22 21—1 1111 2
1 22 21—1 22 21—1 1111 3—1 1111 2

Dazu lautet der Text der ersten Strophe:

Sind wir geschieden	Und leb ich ohne dich,
Gieb dich zufrieden:	Du bleibst mein ander Ich.
Die Zeit wird fügen,	Dass mein Vergnügen
Nach überstandner Pein	Wird desto schöner sein.

Vgl. noch Erk 128. 129. 132. Diese Lieder sind in $^{2}/_{4}$ Takt. Besonders häufig ist es, dass Lieder statt des nach dem gesprochenen Texte zu erwartenden $^{4}/_{4}$ Taktes in $^{3}/_{4}$ Takt mit eventueller Halbierung gebracht werden, indem ein Fuss bald $^{1}/_{4}$, bald $^{2}/_{4}$ einnimmt, vgl. Erk 32. 33. 35.

36. 42. 43. 58. 59. 77. 94 etc. Am beliebtesten, zum Teil ganz durchgeführt ist die Form 1122. Bei solchem Wechsel muss sich die musikalische Quantität immer stark von der natürlichen entfernen, und es kann daher ein derartiger Rhythmus nicht auch in den Sprechvortrag eingeführt werden. Doch kann allerdings der Text mehr oder weniger an die Musik angepasst werden, indem den längeren Noten nur Silben untergelegt werden, die einen starken Ton tragen oder auf die eine Satzpause folgt, während die nebentonigen Silben auf den kürzeren untergebracht werden. Dies ist aber schwer durchzuführen, und nur wenige Lieder nähern sich diesem Ideal, während in manchen die Behandlung eine ganz willkürliche ist. So ist z. B. der Vers *Nächten als ich schlafen ging* rhythmisiert: 1122 113.

§ 59. Auftaktlose Lieder sind viel seltener als solche mit Auftakt. Wo die Melodie denselben verlangt, enthält auch meistens der Text durchgehends eine besondere Silbe dafür, statt deren mitunter auch zwei. Doch gibt es auch Lieder, in denen die Auftaktsilbe noch öfters fehlt, vgl. z. B. Erk 61[c]. Namentlich die Kinderreime sind hierin sehr frei.

KUNSTDICHTUNG DES 14.—16. JAHRHS.

Koberstein *Über die Sprache des österreichischen Dichters Peter Suchenwirt.* Programm der Landesschule Pforta 1828. Zarncke *Ausgabe des Narrenschiffes* S. 288. Wackernell *Hugo von Monfort* S. CXC. Lunzer *Die Metrik der Nibelungenbearbeitung k* (Festschrift des akad. Philologenvereins in Graz S. 73), Graz 1896. Helm *Zur Rhythmik der kurzen Reimpaare des XVI. Jahrhunderts,* Diss. Heidelberg 1895. J. Popp *Die Metrik und Rhythmik Thomas Murners,* Diss. Heidelberg 1898. Mayer *Die Rhythmik des Hans Sachs* (PBB. 28, 457).

§ 60. In der Kunstlyrik setzt sich die Tradition der Minnesinger, wie in anderen Hinsichten, so auch darin fort, dass regelmässige Abwechselung von Hebungs- und Senkungssilben angestrebt wird. Einsilbige Füsse kommen im 14. Jahrh. noch vereinzelt vor, im 15. verschwinden sie ganz. Dreisilbige Füsse, im 14. Jahrh. noch ziemlich häufig, werden gleichfalls seit dem 15. gemieden, oder es wird wenigstens der Schein der Zweisilbigkeit hergestellt, indem ein tonloses *e* in der Schreibung unterdrückt wird. Der Auftakt, welcher im 14. Jahrh. fast regelloser ist als in der nächstvorhergehenden Zeit, wird im 15. unentbehrlich, so dass der fallende Rhythmus ganz abkommt, vielfach wird er in Abschriften älterer Lieder hinzugefügt. So gelangt man zu einer festbestimmten Silbenzahl, welche nun in den Meistersingerschulen unbedingt gefordert wird*. Je mehr dies Prinzip durchdringt, um so mehr gestattet man sich Widerstreit zwischen dem Verston und dem natürlichen Wort- und Satzton, bis man dazu gelangt, den letzteren ganz zu vernachlässigen, was wieder durch die Meistersingerschulen sanktioniert wird, indem dieselben nach dieser Richtung hin gar keine Forderungen stellen. Sogar im Versausgange wird die Vernachlässigung des Worttones nur durch die Erforderlichkeit eines volltönenden Vokales für den Reim beschränkt, und selbst dies nicht durchgängig. Man stellt in denselben unbedenklich zweite Kompositionsglieder und sogar Suffixe, vgl. in Liedern von Hans Sachs *warzéichen, landsknéchte; wirtsháus, geisbóck, anfáng; manbár, einsám, künstlích, gröblícht, handlúng,*

* Fälschlich wird öfters behauptet, dass schon Hesler und Jeroschin (vgl. § 1) das Prinzip der Silbenzählung vertreten. Allerdings machen dieselben Bemerkungen über die Zahl der Silben, aber indem sie dafür einen weiten Spielraum lassen, zeigt sich gerade, dass sie weit entfernt sind von dem, was wir unter dem Prinzip der Silbenzählung zu verstehen haben.

fischér; peinigen (: *ligen*). Selbst Schlüsse wie *kleidér : diesér* kommen vereinzelt vor. Die Kunstdichter, welche ausserhalb der Meistersingerschulen stehen, sind zum Teil durch die abweichende Übung des Volksliedes beeinflusst, so namentlich die Verfasser der Kirchenlieder. Sie gehen nicht soweit in der Vernachlässigung des Worttones und gestatten sich sogar hier und da noch einsilbige Füsse, z. B. Luther in »Ein feste Burg«.

§ 61. In den nicht zum Gesang bestimmten Dichtungen herrscht während des 14. Jahrhs. und zum Teil noch in das 15. hinein eine grosse Unsicherheit, wie sie schon im 13. begonnen hatte (vgl. § 54). Man kann zwei Hauptrichtungen unterscheiden. Einerseits gestattet man sich lange Verse mit überladenen Füssen in der Regel ohne jede Synkope der Senkung. Dies ist besonders in den niederdeutschen Dichtungen der Fall, die auch im 13. in Bezug auf Regelmässigkeit hinter den ober- und mitteldeutschen zurückgeblieben waren. Aber auch in Mittel-, weniger in Oberdeutschland ist diese Weise verbreitet, z. B. im Reinalt, bei Johannes Rote, Hans von Bühel, Rosenplüt. Sie dauert noch fort im Reineke Vos[1]. Der Wortton behauptet dabei seine Rechte. Eine andere besonders in Oberdeutschland herrschende Richtung setzt die Tendenz zu regelmässiger Abwechselung zwischen gehobenen und gesenkten Silben fort. Die dreisilbigen Füsse werden immer mehr auf solche Fälle eingeschränkt, wo wenigstens der Schein der Zweisilbigkeit durch Tilgung eines *e* herzustellen war. Die einsilbigen Füsse, die im Anfang noch öfters geduldet werden, verschwinden nach und nach. In der Behandlung des klingenden Ausganges kämpft längere Zeit die ältere Tradition mit der jüngeren Behandlungsweise. Suchenwirt hält sich noch beinahe durchgängig an jene. Bei ihm fällt also bei klingendem Ausgang auf die Tonsilbe die dritte Hebung. Die Wörter, die früher im stumpfen Ausgang verwendet wurden wie *sagen* braucht er überwiegend noch ebenso, aber daneben auch klingend (mit dritter Hebung auf der Wurzelsilbe). Bei andern besteht beliebiges Schwanken, z. B. bei Eberhard von Cersne, Hans von Bühel. Der Teichner dagegen, wiewohl älter als Suchenwirt, hat schon die jüngere Weise durchgeführt, wonach bei klingendem Ausgang die letzte Silbe als überschlagend betrachtet wird, und diese gelangt zu allgemeiner Herrschaft. Übrigens wird der klingende Ausgang immer seltener, wie er schon im 13. Jahrh. seltener ist als früher (vgl. Kochendörffer, ZfdA. 35, 291). Daneben gebrauchen manche auch dreisilbigen Ausgang mit zwei überschlagenden Silben (im gleitenden Reim), der in der Lyrik nicht vorkommt. Der Auftakt ist im 14. Jahrh. noch frei, der Teichner bildet sogar ganz überwiegend auftaktlose Verse, seit dem 15. aber wird er meist konsequent gesetzt; einer der letzten, der ihn nicht selten fortlässt, ist der Murner, dessen Versbau überhaupt noch an die mhd. Zeit erinnert. So wird auch in der gesprochenen Dichtung das Prinzip der Silbenzählung durchgeführt. Wesentlich dazu beigetragen hat wohl einerseits der Umstand, dass im 15. Jahrh. auch vielfach grössere Dichtungen in Strophen abgefasst wurden, für welche deshalb die in der Lyrik herrschenden Gesetze massgebend wurden, anderseits dass eigentliche Meistersinger auch in kurzen Reimpaaren dichteten. Noch öfter freilich als im Meistergesang ist das Prinzip nur scheinbar durchgeführt mit Hülfe der Auslassung eines *e*. Ausnahmen erklären sich meistens aus Inkorrektheit der Drucke. Doch besteht ein ziemlicher Unterschied zwischen den einzelnen Dichtern, je nachdem der Wortaccent ganz vernachlässigt oder noch bis zu einem gewissen Grade beobachtet wird.

Hans Sachs steht in dieser Hinsicht besonders tief, viel höher Brant, Burkard Waldis, Fischart*.

[1] Seltz *Der Versbau im Reinke Vos*, Diss. Rostock 1890 (von geringem Wert). Vgl. auch H. Stekker *Der Versbau im nd. Narrenschiff*, Progr. Schwerin 1893.

§ 62. Der rohmechanischen Silbenzählung gegenüber machen sich im Laufe des 16. Jahrhs. allerlei Reformbestrebungen[1] geltend, welche die im 17. zur Herrschaft kommenden Grundsätze vorbereiten.

Mehr nur spielende Experimente waren es, dass man antike Quantitätsmessung mit Nichtbeachtung des Wortaccentes einzuführen suchte. Schon im 14. u. 15. Jahrh. hatte man auf diese Art zuweilen Hexameter, meist leoninische und auch einige Pentameter gebildet, zum Teil aus dem Lateinischen übersetzt, zum Teil mit lateinischen Wörtern gemischt (Wack. 23—32). Die Vernachlässigung des Wortaccentes auch in den üblichen deutschen Versen musste solche Experimente begünstigen (vgl. § 99). Sorgfältiger waren die Proben, die Gessner in seinem *Mithridates* (1555) gab (Wack. 33—35), z. B. *Es macht alleinig der glaub die glaubige sälig*. Auch Hendecasyllabi wurden von ihm gebildet wie *Herr Gott Vatter in himelen ewig einer*. Sollte, wie Gessner wollte, im Hexameter die Position nach antiken Grundsätzen beobachtet werden, so war es schwer, Daktylen neben den überwuchernden Spondeen zu finden. Daher legte Fischart in seinen in die Geschichtsklitterung (1575) eingestreuten Hexametern und Pentametern das Hauptgewicht auf einen seltsamen Widerspruch zwischen Wort- und Versbetonung, ohne die Position konsequent zu beachten (Wack. 35—40). Clajus stellte 1578 neben eine Darstellung der üblichen Metrik eine Abhandlung *De ratione carminum nova* mit Proben, in denen wieder genaue Quantitätsmessung durchgeführt werden sollte, z. B. Hex.: *Ein Vogel hoch schwebet, der nicht als andere lebet*; Sapphicum: *Lŏbĕ mĭt Cymbēln, dēr ĭn āllĕn Hīmmĕln.*

Mit mehr Erfolg suchte man eine Anknüpfung teils an die mittellateinischen rhythmischen Verse, teils an die einfacheren iambischen und trochäischen Masse der Alten, indem man die betonte Silbe der antiken Länge, die unbetonte der Kürze gleich setzte. Diese Bestrebungen nach einem regelmässigeren Tonfall gehen Hand in Hand mit dem Bestreben nach grösserer Mannigfaltigkeit der Versarten. Es werden dabei auch wieder auftaktlose Verse eingeführt. Bemerkenswert nach dieser Richtung hin ist schon die *Passio Christi* des Martinus Myllius (1517), in welcher die Hymnenverse nachgeahmt werden (Höpfner 6). In der Kirchenliederdichtung zeigen sich überhaupt viele Ansätze zum Besseren. Besonders hervorzuheben sind die Dramen Paul Rebhuhns (1535 ff.) und seiner Schule (Höpfner 11—14. Palm 92 ff.), sowie der *Joseph* des Tiebolt Gart (Höpfner 14). Rebhuhn tritt mit Bewusstsein als Reformator auf. Bei Laurentius Albertus (1573) zeigt sich eine etwas confuse Anwendung antiker Schemata auf die deutsche Verslehre. Dagegen sprach Clajus in seiner *ratio carminum vetus* die Forderung der

*) Von verschiedenen Seiten ist behauptet, dass die Dichter des 16. Jahrhs. und insbesondere H. Sachs trotz der Silbenzählung den älteren metrischen Grundsätzen getreu geblieben seien, und dass man daher bei ihnen nach der natürlichen Betonungsweise vier Hebungen und einen Wechsel von ein- und dreisilbigen Füssen mit den zweisilbigen anzunehmen habe. Zunächst aber dürfte wohl klar sein, dass dies jedenfalls nicht für die Technik der Meistersinger gelten kann, bei denen die Silbenzählung offenbar den musikalischen Zwecken dient. Davon die Technik des gesprochenen Verses abzusondern, an dem wir doch keine Verschiedenheit des Baues zu erkennen vermögen, geht schwerlich an. Ferner aber widerstrebt eine beträchtliche Anzahl von Versen jedem Versuche, sie mit vier Hebungen zu lesen.

Übereinstimmung von Wort- und Versaccent deutlich genug aus (Höpfner 17, Borinski 44), ohne aber zunächst Einfluss auf die Praxis zu erlangen. Verloren scheint eine von Joh. Engerd verfasste Prosodie (1583), in dessen eigenen Gedichten die Reformbestrebungen deutlich wahrnehmbar sind (vgl. Höpfner 14—16, Borinski 37—44, Englert ZfdPh. 34, 375).

Auch der Anschluss an die Formen der französischen Dichtung, welcher wieder hauptsächlich die Einführung mannigfacher Versarten zur Folge hatte, übte doch auch einen gewissen regelnden Einfluss auf den Rhythmus, indem man sich wenigstens bestrebte, den Wortaccent im Versschluss und in der Cäsur zu beobachten (Höpfner 24 ff.). Nach dieser Richtung wirkten Ambrosius Lobwasser mit seinem *Psalter* (1573), Paulus Melissus mit seinem Psalter (1572) und seinen Liedern (gedruckt im Anhang zu Opitzens Gedichten), Peter Denais, Joh. Doman u. a., namentlich in den ersten Dezennien des 17. Jahrh. Tob. Hübner und der in die Opitzische Zeit hineinreichende G. R. Weckherlin. Doch gestatten sich auch noch diese Versschlüsse wie *Hochzéit, hertzgrúndt, Früling* (Mel.), *forchtlós, inbrúnst, Armúth* (Weckh.).

[1] Wackernagel *Gesch. des deutschen Hexameters u. Pentameters bis auf Klopstock.* 1831 (Kl. Schr. II, 1). Koberstein I[6] 303[12]. Höpfner *Reformbestrebungen auf dem Gebiete der deutschen Dichtung des XVI. u. XVII. Jahrhs.* Berl. 1866. Palm *Beitr. zur Gesch. der deutschen Lit. des XVI. u. XVII. Jahrhs.* Breslau 1877, S. 92 ff. Borinski *Poetik der Renaissance*, S. 30 ff.

KUNSTDICHTUNG DER NEUZEIT.

§ 63. Den Ruhm eines Reformators der deutschen Versmessung trug Opitz fast allein davon. Als solcher hat er seinen Zeitgenossen wie der Nachwelt gegolten. Und doch hat er nicht eigentlich eine neue Forderung aufgestellt. Er konnte seine Hauptvorschrift dem Clajus entnehmen. Sicher war für ihn hier wie in anderen Beziehungen Beispiel und Lehre der Niederländer massgebend. Unter diesen hatte Vander-Milius (vgl. Bd. I, S. 16) das neue Prinzip theoretisch vertreten. Nicht klar ist es, wie es sich mit einem Vorgänger Opitzens verhält, den er mehrfach erwähnt, Ernst Schwabe von der Heyde, da von dessen Poesien und theoretischen Vorschriften nichts auf uns gekommen ist (vgl. die Zeugnisse über ihn bei Goedeke[2] III, 31). So wenig aber Opitz Neues gefunden haben mag, das Verdienst das Neue zur allgemeinen Anerkennung gebracht zu haben, ist ihm nicht abzusprechen. Sein Erfolg beruhte darauf, dass das Werk, in welchem er seine Verslehre vortrug, das *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) zugleich das Programm und den Regelkodex für die ganze neue Renaissancedichtung aufstellte, und dass sich mit der Theorie die Praxis verband, indem in dem gleichen Jahre Opicii *Teutsche Poemata* erschienen.

Der Grundregel des deutschen Versbaues gab Opitz eine klare Fassung, bei welcher sich zwar nicht ganz passende Anwendung antiker Terminologie einmischte, aber doch ohne eine Verkennung der wesentlichen Verschiedenheit der antiken Versmessung: »Nachmals ist auch ein jeder versz entweder ein iambicus oder trochaicus; nicht zwar das wir auff art der griechen vnnd lateiner eine gewisse grösse der sylben können inn acht nemen; sondern das wir aus den accenten vnnd dem thone erkennen, welche sylbe hoch vnnd welche niedrig gesetzt soll werden.« Das Prinzip der Silbenzählung war so mit dem älteren und volkstümlichen Prinzip verbunden, wonach die Hebungen gezählt wurden und der Abstand zwischen den Arsengipfeln gleich gemacht. Die Gleichheit der Silbenzahl in den ein-

zelnen Füssen war noch strenger durchgeführt, als es in der mittelhochdeutschen Lyrik geschehen war. Sie behauptet sich als herrschendes Prinzip in der Kunstdichtung, woneben Abweichungen mehr nur den Charakter gelegentlicher Versuche haben, bis auf Klopstock. Sie behält auch weiterhin bis auf unsere Zeit ein grosses Gebiet.

Hervorgehoben muss noch werden, dass Opitz zur Durchführung seiner Regel nicht mehr die rohe Praxis des 16. Jahrhs. gestattete, die so häufig bloss durch Fortlassung eines *e* aus zwei Silben eine machte. Er verlangte vielmehr, dass die Worte unverstümmelt nach der ostmitteldeutschen Aussprache zur Geltung kommen sollten, abgesehen von den Fällen des Hiatus (vgl. Burdach, Forschungen zur deutschen Phil. S. 296 ff.), und die Vermeidung der teils in der oberdeutschen Mundart begründeten, teils willkürlichen Verkürzungen wurde ein Hauptpunkt, wodurch sich die Poesie des 17. Jahrhs. von der älteren abhob.

Zwar fand Opitzens Forderung manchen Widerspruch. Weckherlin erklärte sich gegen dieselbe in der Vorrede zu seinen 1641 erschienenen Gedichten (Goedeke III, 32). Doch hat er sich in der Praxis mehr und mehr gefügt. Noch später protestierten Lauremberg und Schupp dagegen, und Logau wollte es wenigstens nicht so streng damit nehmen (Koberstein II, 86. 7). Doch wollte das wenig gegen die sonstige allgemeine Anerkennung besagen. Selbst in die Schulen der Meistersinger drang die Regel ein, wie die Memminger *Kurze Entwerfung* beweist. Später wurde noch einmal die Rückkehr zum romanischen Prinzip der Silbenzählung durch Breitinger empfohlen (Kob. III, 213—5), und noch Herder trat 1779 dafür ein (ib. 236[28]), ohne dass dies für die Praxis von Bedeutung wurde.

Verwirrend wirkte in der Theorie ein Fehler, von dem sich Opitz noch frei gehalten hatte und nach ihm Buchner und Titz, die Verwechselung von Accent und Quantität, indem man die betonte Silbe als Länge, die unbetonte als Kürze bezeichnete. Seit Schottelius wurde diese Verwechselung allgemein und blieb auch landläufig, trotzdem Breitinger (Krit. Dichtk. 2, 440) dagegen protestierte.

§ 64. Opitzens Regel war sehr einfach, aber es fehlte viel daran, dass ihre Befolgung ebenso einfach gewesen wäre. Die Sprache bestand eben nicht aus betonten und unbetonten Silben, sondern aus Silben von sehr mannigfacher Tonabstufung, deren Tonstärke auch nicht ein für alle Mal feststand, sondern nach dem Satzzusammenhange wechselte. Dazu kam, dass eine beträchtliche Zahl von Wörtern sich nach ihrer natürlichen Abstufung überhaupt nicht in das Schema einfügen liessen. So konnte die Regel doch nur eine ungefähre Richtschnur geben, und es blieb dem natürlichen rhythmischen Gefühle der Dichter überlassen, in welcher Weise sie sich derselben anpassen, wieweit sie sich Abweichungen von ihr, die durchaus zu vermeiden unmöglich war, gestatten wollten. Bald fand sich auch die Theorie veranlasst, verschiedene Einzelheiten zu erörtern, ohne jedoch zu Konsequenz und Klarheit durchzudringen. Es sind hierbei die nämlichen Gesichtspunkte massgebend wie für den ahd. und mhd. Vers.

Notwendig war eine Modifikation der natürlichen Betonung bei dreisilbigen Wortformen mit der Abstufung áàa. Bei diesen gestattete man sich denn auch allgemein eine Ausweichung, und zwar nach zwei Richtungen. Entweder wurde der Verston auf die Mittelsilbe gelegt, also *Wahrságer, aufríchten* (Kob. II, 89[11]), oder auf Anfangs- und Endsilbe. Gegen die letztere Betonungsweise ist nichts einzuwenden, wenn die letzte

Silbe durch eine darauf folgende noch schwächer betonte eine Stütze erhält, vgl. *grausamen Gebrauch* (Goe.); *deine Einbildung befleckte sie* (Schi). Verwerflich dagegen ist sie im Versschluss, nichtsdestoweniger auch hier nicht so selten angewendet, namentlich von Schiller (*Hóffnungén, éinsamén, Wáhrsagùng* u. dergl.), noch mehr von Klopstock, der dabei gar nicht durch den Reim eingeschränkt war. Selbstverständlich erforderten auch mehr- als dreisilbige Wortformen derartige Abweichungen. Man musste betonen *holdsélìgstè, neunstímmigèm — Dánksagùngen, Húldgöttìnnen.*

Mit der Abstufung der einsilbigen Wörter im Satze haben sich die Theoretiker frühzeitig beschäftigt. Schon Zesen hat ziemlich richtige Vorstellungen von der Enklisis. Birken behauptet zwar »Alle eingliedige Wörter sind beidlautig«, findet aber doch einen Vers wie *Krieg, Hass zehrt, stört, leert Leut und Land* misslautend und verlangt, dass gewisse Wörter (Enklitika) nicht vor einem Nenn- oder Zeitwort »lang-gethönet« werden sollen, wie *Dér Glaub vór Gott.* Ganz vermieden hat es kaum ein Dichter, volltonige einsilbige Wörter in die Senkung zu setzen, zumal wieder bei Aufzählungen, vgl. *von Úntergang, Fall, tód* (A. Gryph.), *Verrát, Nacht, Méyneid* (Ramler), *Tod únd Verdérben* (E. Kleist). Nach dem in § 52 erörterten Prinzip ist die Erhebung des logisch schwächeren Wortes hinter einem stärkeren viel weniger anstössig als vor demselben, daher am unanstössigsten und häufigsten im Versanfang. Auf diesen und die Stelle nach einer männlichen Pausa will W. Schlegel diese Art Freiheit beschränken, z. B. *Kennst dú mich nicht? — Frei wie ein Gótt.* Ebenso gut zu dulden sind aber gewiss auch Fälle, in denen ein noch stärker betontes Wort vorangeht, z. B. *Dein Wéib — Dank dén kanonischen Gesetzen, Hier sah és mein Newton gehn* (Schi.). Dagegen vereinzelte Roheiten, die an die Silbenzählung des 16. Jahrhs. erinnern, sind Verse wie *Die dich mít Laub, Ast und Stamme* (A. Gryph.).

Für zweisilbige Wortformen war kein zwingender Grund vorhanden, schwebende Betonung zu gestatten, sie ist aber doch in ziemlichem Umfange zugelassen. Tonversetzung von der zweiten auf die erste Silbe (*érsteht*) kommt bei Dichtern, die überhaupt die Opitzische Regel anerkennen, kaum vor, sondern nur von der ersten auf die zweite. Hierbei macht es einen wesentlichen Unterschied, ob die zweite Silbe einen vollklingenden Vokal oder schwaches *e* enthält. Im ersteren Falle ist die Tonversetzung leichter, zumal wenn die zweite Silbe ein Kompositionsglied ist, und findet sich wenigstens im Versanfang fast bei allen Dichtern, namentlich auch bei denen des 18. u. 19. Jahrhs., vgl. *Mörós den Dólch* etc. Im Innern des Verses ist sie wieder am erträglichsten, wenn die nächstvorhergehende Silbe einen stärkeren logischen Accent hat z. B. *der Tág anbrícht* (Opitz), *den Zwáng abwírft* (Schi.), wiewohl z. B. Chr. Weise Verse verwirft wie *Schau, wie dich alle Lúst anlácht.* Ungehörig dagegen, wiewohl nicht gänzlich vermieden, sind Betonungen wie *der mít Abschíed und Morgengruss* (Schi.), *sein Leiblíed zu blasen* (Lenau). Tonversetzungen auf schwaches *e* sind im Versanfang bei manchen Dichtern des 18. u. 19. Jahrhs. nicht selten, sie werden namentlich von Schi. in seinen späteren Dramen reichlich angewendet (*mittén, schlagé* u. dergl.), während sie W. Schlegel durchaus verwirft.*

---

* Manche neuere Metriker möchten die Anerkennung schwebender oder versetzter Betonung womöglich ganz umgehen, indem sie in Gedichten von sonst regelmässiger Abwechselung zwischen Hebungs- und Senkungssilben Einmischung dreisilbiger und einsilbiger Füsse annehmen und in Gedichten mit sonst regelmässigem Auftakt Einmischung auftaktloser Verse. Solche Annahmen stimmen jedenfalls nicht zu den Absichten der Dichter.

Der schwache Nebenton war im Opitzischen Verse nicht als Versaccent zu verwerten, wohl aber der starke, da zwischen diesem und dem Hauptton eine unbetonte Silbe lag, die für die Senkung verwendet werden konnte. Auch hierbei stellten sich Abweichungen von der natürlichen Betonung ein. Noch keinen direkten Widerstreit bildeten Betonungen wie *Ségnungén gegében;* sie stimmten zu dem, was im Ahd. und Mhd. üblich war. Tadelnswert dagegen war es, dass man sich auch Versschlüsse wie *Ségnungén, Góttinnén, Jünglingé, Bündnissé* etc. erlaubte, in denen der Mittelsilbe Nebenton gebührt. Eingeschränkt, wenn auch nicht ganz verhindert (vgl. § 83) wurde die Verwendung solcher Schlüsse durch den Reim. Man gestattete sich dieselben zunächst hauptsächlich in Versschlüssen, die wegen Reimlosigkeit nicht als solche, sondern als Cäsuren gefasst wurden. Als reimlose Verse aufkamen, verbreiteten sie sich weiter. Bei Klopstock sind sie sehr häufig, auch bei Schiller. W. Schlegel (Werke 7, 191) verwirft Silben mit schwachem *e* schlechthin im Versschluss und in der Cäsur. Sie scheinen ihm »die Spitze der Zeile gleichsam abzustumpfen«. Er hat darin recht, aber er übersieht, dass es noch einen wesentlichen Unterschied macht, ob dabei der Nebenton wie in den angeführten Fällen verrückt wird oder an seiner natürlichen Stelle bleibt wie in *Wanderer, schimmerten, lieblicher.*

§ 65. Einsilbige Füsse blieben auch in den nach Opitzischer Regel gebauten Versen an einer Stelle möglich, wovon freilich die Theoretiker keine Ahnung hatten. Im weiblichen Ausgang konnte auch jetzt noch die vorletzte Silbe einen ganzen Fuss füllen. Denn in den einfacheren Liedformen blieb der Zusammenhang mit dem Volksliede gewahrt. Das zeigt sich an den Melodieen der Kirchenlieder, sowie der geselligen Lieder des 17. und 18. Jahrhs. Aber auch bei unmusikalischem Vortrag unterscheidet das natürliche rhythmische Gefühl bis auf den heutigen Tag zwischen weiblichen Ausgängen, in denen die letzte Silbe einen neuen Fuss beginnt, sodass also der Vers katalektisch ist, und solchen, in denen sie mit der vorletzten einen Fuss bildet, so dass der Vers akatalektisch ist. So kann man z. B. nicht zweifelhaft sein, dass in »Der gute Kamerad« von Uhland das erstere, in dessen »Sängerliebe« das letztere der Fall ist. Der Unterschied ergibt sich aus der in den eigentlichen Liedformen noch immer beibehaltenen dipodischen Gliederung. Wenn auch die logische Unterordnung der Nebenhebungen unter die Haupthebungen nicht mehr überall streng durchgeführt ist, so gilt doch noch als Regel, dass der Vers sich aus einer geraden Anzahl von Füssen zusammensetzt. Fällt daher auf die betonte Silbe des weiblichen Ausgangs die dritte oder fünfte Hebung, so füllt sie einen ganzen Fuss aus und der vierte oder sechste beginnt mit der Schlusssilbe. Fällt dagegen auf die vorletzte Silbe die vierte oder die sechste Hebung, so bildet sie mit der letzten zusammen einen Fuss. Mit der ersteren Art verträgt sich Auftakt sehr gut, weil der Schlussfuss des vorhergehenden Fusses noch den Raum für eine Senkung übrig lässt. Auf einen Vers der letzteren Art darf dagegen nur ein auftaktloser (trochäischer) folgen, wie es in Uhlands Sängerliebe der Fall ist, oder die dipodische Gliederung ist nicht mehr vorhanden.

Der angenommenen dipodischen Gliederung für die volkstümlicheren und sangbareren metrischen Gebilde widersprechen scheinbar Verse mit

Die Frage, auf die es in erster Linie ankommt, ist: welche Zeitteile werden durch die betreffenden Silben ausgefüllt? Und da kann es z. B. nicht zweifelhaft sein, dass in Goethe's *Kennst du das Land* die Silbe *kennst* den entsprechenden Zeitteil ausfüllt, der in den anderen Zeilen durch den Auftakt ausgefüllt wird; und so in allen ähnlichen Fällen.

männlichem Ausgange und einer ungeraden Zahl von Hebungen. Es liegt in diesem Falle eine Verkürzung vor wie in der zweiten Halbzeile der Nibelungenstrophe. Der fehlende Fuss wird durch eine Pause ersetzt, die bei musikalischem Vortrage genau innegehalten wird, die aber auch bei einem Rezitieren nach dem natürlichen rhythmischen Gefühl nicht unterbleibt.

Die dipodische Gliederung ist aber nicht mehr Gesetz für alle Versgebilde, wie sie es schon in der mhd. Lyrik nicht mehr ist. Ihr fügen sich nicht verschiedene aus den romanischen Literaturen übernommene Versarten wie namentlich der fünffüssige Jambus, auch der Alexandriner. Etwas anderes ist es, wenn der letztere durch die musikalische Komposition seiner eigentlichen Natur entkleidet und der Weise des volkstümlichen Kirchengesanges angepasst ist wie in »Nun danket alle Gott«. Überall ist die dipodische Gliederung aufgegeben, wo keine Spur von musikalischem Charakter mehr vorhanden ist und die Vortragsweise sich der Prosa nähert. Ohne dipodische Gliederung fällt auf den weiblichen Ausgang immer nur eine Hebung, das Vorhandensein oder Fehlen des Auftaktes ist von der Natur des voraufgehenden Ausganges unabhängig.

§ 66. Auch abgesehen von dieser versteckten Durchbrechung der Opitzischen Regel im Versschluss ist in den Versen, die ihr folgen, immer noch eine erhebliche Mannigfaltigkeit des rhythmischen Charakters möglich, von welcher die üblichen metrischen Schemata nichts ahnen lassen. Innerhalb des gleichen abstrakten Schemas kann die Ausfüllung mit sprachlichem Material sehr verschieden ausfallen. Es macht einen wesentlichen Unterschied, ob in die Senkung mehr leichtere oder schwerere Silben gebracht werden. Noch wichtiger sind die Abstufungsverhältnisse zwischen den Hebungen. Ein Abstand in der Stärke der Vershebungen von einander besteht immer, solange man die natürliche Betonung nicht ganz vernachlässigt, und durch diesen ist immer ein Gegengewicht gegen die Einförmigkeit des Schemas gegeben. Eine grosse Verschiedenheit des Rhythmus aber entsteht, je nachdem in die Hebungen so viel als möglich Silben von wenigstens annähernd gleicher Tonstärke gebracht, oder ob starke Abstände in der Stärke der Hebungssilben nicht vermieden oder gar bevorzugt werden. Als charakteristische Beispiele dieser Verschiedenheit können die beiden Lieder Mignons *„Kennst du das Land“* und *„Nur wer die Sehnsucht kennt“* dienen. Der Gesamtcharakter eines Gedichtes passt sich dabei dem nach der natürlichen Betonung Vorwiegenden an. Es erhalten daher bei der ersteren Art an sich schwachtonige Silben, die nicht ganz in der Hebung zu vermeiden sind, bei rhythmischem Vortrag eine Verstärkung, damit sie nicht zu weit von den übrigen abstehen und die prinzipielle Gleichwertigkeit der Hebungen bewahrt bleibt. Bei der letzteren Art macht es wieder einen Unterschied, ob die Abstände stärker oder mässiger sind, ob das Auf- und Absteigen mehr sprungweise oder mehr stufenweise erfolgt, endlich, ob der Wechsel zwischen starker und schwacher Hebung mehr oder weniger regelmässig ist. Sehr häufig sind auch in der modernen Zeit noch Gedichte, in denen sich wie früher immer eine stärkere mit einer schwächeren Hebung paart, vgl. z. B. Goethes *„Von dem Berge zu den Hügeln“* oder Eichendorffs *„Übern Garten durch die Lüfte“*. Es kann auch der rhythmische Charakter innerhalb des nämlichen Gedichtes wechseln, vgl. z. B. wie in Schillers »Klage der Ceres« sich die Strophe *„Eitler Wunsch, verlorne Klagen“* durch Gleichmässigkeit der Hebungen von den übrigen abhebt. Wiederholten Wechsel des rhythmischen Charakters zeigt namentlich Schillers »Glocke«, in der

freilich auch die Versarten wechseln. Es bedarf daher eigentlich jedes Gedicht eine individuelle Charakterisierung seines Rhythmus.

§ 67. Für Opitz war Zweisilbigkeit der Füsse selbstverständlich. Auf etwas anderes konnte er auch durch die Verse der nächstvorangehenden Zeit und durch die französischen nicht geführt werden, wenn er denselben eine festere Regel geben wollte. Bald aber begann man auch zu dreisilbigen Füssen überzugehen. Die Einführung derselben wird auf Buchner zurückgeführt (vgl. Weim. Jahrb. 2, 10 ff., Borinski 147). Neumeister sagt von ihm *Teutonico in carmine Daktylum eleganter currere primus docuit.* Er scheint dazu durch Kenntnis von Proben aus den Minnesingern angeregt zu sein. An diese erinnert auch die ganze Behandlungsweise im 17. Jahrh. mehr als an antike Vorbilder. Ein Musiker wie Schütz munterte zur Anwendung auf. Zesen und die Nürnberger bedienten sich der dreisilbigen Füsse mit besonderer Vorliebe. Die Verse schlossen katalektisch, mit Verkürzung des letzten Fusses um eine oder um zwei Silben, also männlich oder weiblich. Sie waren auftaktlos oder mit einsilbigem Auftakt versehen, selten mit zweisilbigem, letzteres auch wohl nur, weil man durch die antike Terminologie irre geleitet wurde und nun auch für den Anfang einen »reinen Anapäst« verlangte. Mit der Tonabstufung nahm man es in diesen Versen nicht sehr genau. Das Grundprinzip Opitzens blieb gewahrt, so lange man, wie ganz überwiegend, die Dreisilbigkeit gleichmässig durch ein ganzes Gedicht oder wenigstens durch die sich entsprechenden Zeilen desselben durchgehen liess. Seit den letzten Dezennien des 17. Jahrhs. treten diese sogenannten daktylischen Verse sehr in den Hintergrund. Später sind sie ohne Wechsel mit zweisilbigen Füssen namentlich von Bürger und Goethe angewendet. Goethe hat auch scheinbar volle Füsse im Versausgang, die aber keinen wirklichen Abschluss geben, so dass es im Grunde trotz der Reime korrekter wäre, z. B. zu schreiben

> Hat der Begrabene schon sich nach oben,
> Lebend erhabene, herrlich erhoben.

§ 68. Noch einmal vollzieht sich eine tiefgreifende Revolution auf dem Gebiete der deutschen Rhythmik, wodurch zwar die Opitzische Art nicht beseitigt, aber eine andere ihr als gleichberechtigt zur Seite gestellt wird. Durch diese Revolution wird der in der altdeutschen Zeit vorhandene Wechsel von Füssen mit ungleicher Silbenzahl wieder eingeführt, wenn auch nicht in ganz gleicher Weise.

Schon im 17. Jahrh. sind mannigfache Versuche dazu gemacht. Doch müssen wir von vornherein Fälle ausschliessen, die nur scheinbar hierher gehören. So findet sich zwar in einem Gedichte von A. Gryphius (Wack. Les. II, 395) in daktylischen Zeilen regelmässig an bestimmter Stelle ein zweisilbiger Fuss, z. B. *Schrecken und Stille und dunkeles Grausen, finstere Kälte bedecket das Land,* aber in Wahrheit schliesst hier mit *Grausen* trotz des mangelnden Reimes ein selbständiger Vers ab. Entsprechend verhält es sich öfters mit der scheinbaren Einmischung eines einsilbigen Fusses unter zweisilbige, z. B. *Oder ists nur phantasey, die den müden geist betrübet* (A. Gryphius, Leo 3, 405).

Der Anstoss zur Einführung der gemischten Verse kam von verschiedenen Seiten her. Die wichtigste aber spielte dabei das Vorbild der antiken Dichtung. Die künstlicheren Masse der Alten boten einen Wechsel von Füssen mit ungleicher Silbenzahl, der teils nach der Stelle im Verse fest geregelt war wie in den Horazischen Oden, teils beliebig wie im Hexameter. In der Einführung dieses Wechsels besteht das wesentlich

Neue, was durch die Nachahmung in die deutsche Rhythmik kam. Dies war ein grosser Gewinn bei allen im einzelnen begangenen Verkehrtheiten. Hierin lag durchaus nichts, was an und für sich der Natur der deutschen Sprache entgegen gewesen wäre. Im Gegenteil wurde der spätere Einfluss der freieren volkstümlichen Rhythmik auf die Kunstdichtung dadurch vorbereitet, ja vielleicht erst ermöglicht. Das haben diejenigen nicht bedacht, welche in neuerer Zeit die Nachbildung der antiken Metra ganz einseitig getadelt haben.

§ 69. Gessners Versuch, bei der Nachbildung auch das antike Quantitätssystem zu befolgen mit Vernachlässigung der Wortbetonung fand im 17. Jahrh. in Deutschland und in den Niederlanden noch einige Nachfolge (Wackernagel, Hex. 49—52. 55. Martin, Vierteljahrsschr. f. Litt. I, 98). Doch nachdem man einmal bei den einfacheren Versarten sich gewöhnt hatte, die antike Terminologie so zu verwenden, dass man Länge und Kürze für Betontheit und Unbetontheit einsetzte, war es ganz natürlich, dass man ebenso verfuhr, wenn man sich einmal in der Nachbildung der künstlicheren Masse versuchte. Unter den Poetikern beschäftigten sich mehrere mit der Möglichkeit solcher Nachbildung und gaben eigene und fremde Proben davon. So Zesen, der in einem Kap. (Mittel treppe, fünfte stuffe) »Von den vermischten, und auf mancherlei schritten bestehenden, reimbänden« handelt, wobei er nicht bloss die antiken Versmasse im Auge hat; Schottel (Haubt Sprache IV, II, cap. 9), Birken (Wackern. 53. 4. Borinski 242), Weise (2. Aufl. I, 436), Morhof. Auch ausserhalb der Poetiken wurden einige Versuche gemacht von Neumark, A. Gryphius, Löwenstern, Rist u. a. Ausser dem Hexameter und Pentameter, die Birken zuerst accentuierend behandelte, wurden die gewöhnlichsten Horazischen Masse nachgeahmt. Einen etwas ernsteren Anlauf nahm die Elegie auf Karl VI. von Heräus (1713, vgl. Wackern. 59).

Durch die Buchner'sche Art reiner Daktylen war immerhin auch für solche Experimente der Boden vorbereitet. Anderseits vollzog sich innerhalb derselben auch ohne Anlehnung an bestimmte antike Muster der Übergang zur gemischten Versart. Zunächst verband man in der gleichen Strophe daktylische Verse mit den gewöhnlichen. Dann ging man hie und da auch zu Wechsel innerhalb des gleichen Verses über. Beispiele dafür in Wackernagels Les. II, 430. 482, worin Verse erscheinen wie *die ållerlieblichsten Lieder*, *ein hérzerquickendes liebliches Licht.* Der Wechsel ist fest geregelt.

Eine Gattung, in welcher die gemischten Zeilen besonders Eingang fanden, war das schon am Schlusse des 16. Jahrhs. mit der dazu gehörigen Musik aus Italien eingeführte Madrigal, zumal bei Verwendung desselben für das Rezitativ in Singspielen und Kantaten. Zu der möglichst freien Bewegung in Bezug auf Zahl und Länge der Zeilen und Reimstellung gesellte sich zuweilen Wechsel des Rhythmus. Birken, der für die gemischten Zeilen, die Bezeichnung «mängtrittig» gebraucht, sagt von ihnen «Sie lassen sich, in den Wälsch-artigen Singspielen, gar schicklich gebrauchen». Eine mitgeteilte Probe beginnt

> Kōmm dŭ sū̆ssĕstĕ Stūndĕ!
> wū̆nsch ĭch mĭt heīszĕm Sēhnĕn:
> dā ĭch wērdĕ ăufhō̆rĕn zŭ stērbĕn,
> dā mĭr dĕr Tōd dăs Lēbĕn gĕbīerĕt.

Weise verteidigt den Wechsel (I, II, XII) schon mit Berufung auf das ältere volkstümliche Lied. In seinen eigenen Gedichten liebt er es aller-

dings nur, durchgehend daktylische mit durchgehend trochäischen Zeilen wechseln zu lassen. Neumeister, welcher der Nachbildung antiker Metra nicht hold ist, will sich doch der Freiheit des Wechsels nicht ganz begeben (I, 6, LI), wenn er es auch nicht billigt, dass manche im Rezitativ die verschiedenen Füsse beliebig untereinander laufen lassen (I, 7, VIII).

§ 70. Zu wirklicher Bedeutung gelangten die gemischten Versarten erst im Zusammenhange mit den literarischen Reformbewegungen im 18. Jahrh. Gottsched war von Hause aus der Nachbildung antiker Metren nicht abgeneigt. Er gab, anknüpfend an Heräus 1732 in seiner Critischen Dichtkunst (XII § 13. 14) Proben von reimlosen Hexametern, die sorgfältiger und strenger gebildet waren, als die seiner nächsten Nachfolger. In der 3. Ausg. (1742) fügte er auch Distischen hinzu. Die Schweizer bezeigten ihre Unzufriedenheit mit der steifen Regelmässigkeit des üblichen Versbaues, zumal mit dem Alexandriner, und da sie sich gleichzeitig gegen den Reim wendeten, so lag es nahe, dass die von ihnen ausgehenden Anregungen auch dazu führten, dass man durch Anlehnung an die Alten zu helfen suchte. Dies geschah in dem Halleschen Dichterkreise. In den 1745 erschienenen freundschaftlichen Liedern von Pyra und Lange war allerdings die Nachahmung der Horazischen Strophenformen noch eine sehr unvollkommene mit möglichster Schonung des Herkömmlichen. Die sapphischen Strophen hatten, wohl zunächst in Anschluss an Hallers Ode »Die Tugend« (1729), daktylischen Rhythmus nur in der letzten Zeile (auch in dieser nicht immer), während die drei ersten rein jambisch gebaut waren, eine Behandlungsweise, die sich auch noch später bei anderen Dichtern findet. Einzig in dem erst 1744 entstandenen Gedichte »Doris Andenken an den seligen Thirsis« enthalten auch diese einen Daktylus: *Komm, Freundschaft, komm, beschaue die Gegend.* Schon vorher war *Uz* als Neuerer von epochemachender Bedeutung hervorgetreten mit einer nicht unmittelbar an ein antikes Muster angelehnten Strophenform. In seiner 1743 erschienenen Frühlingsode ist eine Langzeile angewendet, in der der Alexandriner dadurch zu grösserer Mannigfaltigkeit umgebildet ist, dass dem zweiten und fünften Fusse drei Silben gegeben sind: *Ich will vom Weine berauscht die Lust der Erde besingen,* woran sich eine kürzere gleichfalls gemischte Zeile anschliesst: *Ich will die Zierde der Auen erhöhn.* Diese Strophenform wurde häufig teils genau, teils mit Variationen nachgebildet. Ramler liess dabei zwei- und dreisilbige Füsse ganz nach Belieben wechseln, so in der Ode »Sehnsucht nach dem Winter« (1744, wie in den Lyrischen Gedichten 1772 angegeben wird). Uzens Langzeile konnte als ein Mittelding zwischen Alexandriner und Hexameter angesehen werden. E. v. Kleist liess sie in dem Gedichte »An Herrn Rittmeister Adler« (wahrscheinlich im Frühling 1745) mit einer andern sonst gleichgebauten männlich ausgehenden abwechseln, und wollte dabei offenbar etwas dem Distichon Analoges schaffen, vgl. *Die Stürme wüthen nicht mehr; man sieht die Zacken der Tannen Nicht mehr durch gläsernen Reif; man sieht im eislosen Bach.* In Ramlers Ode »An Lalagen« (im May 1745 nach der Ausg. v. 1772) ist eine modifizierende Nachbildung der alcäischen Strophe versucht. In Kleists *Frühling* (begonnen 1746, erschienen 1749) wurde die Uzische Langzeile durch Einführung eines freieren Wechsels zwischen zwei- und dreisilbigen Füssen (vielleicht nach Rammlers Vorgange) und der weiblichen Cäsur neben der männlichen dem Hexameter weiter angenähert und wie dieser zu ausschliesslicher Verwendung in einem Gedichte grösseren Umfangs gebracht. Für alle diese Versuche, von Gottsched abgesehen, ist es charakteristisch,

dass sie den Auftakt, der seit Opitz zwar nicht wie unter der Herrschaft des Meistergesangs notwendig, aber doch immer vorherrschend war, beizubehalten suchen. Selbst in der Schlusszeile der unvollkommenen sapphischen Strophe, die allein auftaktlos vorkommt, erscheint er häufig.

§ 71. Schon vor dem Erscheinen des Frühlings war Klopstock mit strengerer Nachbildung des Hexameters hervorgetreten in den drei ersten Büchern des Messias (1748), und ebenso hatte er begonnen in seinen Oden die Horazischen Masse und die Elegie mit entsprechender Strenge zu bilden. Für ihn war dabei nicht nur das Streben nach grösserer Mannigfaltigkeit massgebend, sondern er wollte diese Mannigfaltigkeit auch dazu benutzen, den Rhythmus dem Gedanken und der Empfindung korrespondieren zu lassen, ihn ausdrucksvoll zu machen. Diese von Anfang an bei ihm vorhandene Tendenz trat mit der Zeit immer entschiedener hervor, und seine theoretischen Schriften beschäftigten sich hauptsächlich damit, die Lehre von dem im Rhythmus liegenden Ausdruck bis ins kleinste auszubilden und in ein System zu bringen. Zugleich aber war natürlich die Nachahmung des antiken Rhythmus nur ein Moment in dem Bestreben, die deutsche Dichtung, im Gegensatz zu der romanischen Renaissanceliteratur, direkt den antiken Vorbildern zu nähern. Mit Klopstock war der antikisierende Versbau aus dem Stadium des blossen Experimentierens herausgetreten. Er wurde von ihm mit schroffer Einseitigkeit zur Geltung gebracht, und wenn es ihm auch nicht gelang, das Widerstreben dagegen überall zu überwinden, so war doch der Eindruck seiner Dichtungen gewaltig genug, um die von ihm eingeführten rhythmischen Formen dauernd einzubürgern, zumal da begünstigende Umstände hinzukamen, welche in die gleichen Bahnen drängten. Ungefähr in demselben Masse, wie die deutsche Dichtung überhaupt den unmittelbaren Anschluss an die Antike suchte, machte sich auch der Einfluss der antiken Metrik geltend, am meisten natürlich in der Übersetzungsliteratur.

§ 72. Leider lagen der Praxis und der Theorie Klopstocks verhängnisvolle Irrtümer zu grunde, von denen sich auch seine Nachfolger nicht haben frei machen können. Es fehlte an einem tieferen Verständnis für die antike Metrik. Die Schablonen, an die man sich hielt, kannten keine andere Unterscheidung als die zwischen kurzen und langen Silben, wobei den letzteren immer einfach das doppelte Mass der ersteren gegeben wurde. Man hatte keine Ahnung davon, dass auch bei den Griechen und Römern die natürliche Quantität vielfach modifiziert werden musste. Indem man sich an diese Schablonen hielt, geriet man in Widerspruch mit dem, was wir § 17 als Grundprinzip der deutschen Rhythmik bezeichnet haben: man gelangte, wenigstens in der Theorie, zu Füssen von ungleicher Dauer. Zwar im Hexameter war nach dem Schema die Gleichheit aufrecht erhalten, indem –◡◡ durch –– vertreten werden konnte. Indessen erkannte schon Klopstock an, dass er vielfach statt dessen den Trochäus (–◡) anwende, was nach der Schablone eine Verkürzung des Fusses bedeuten würde. In den Odenzeilen setzte die Schablone bei Ungleichheit in der Silbenzahl fast durchweg Ungleichheit in der Quantität der Füsse an, –◡◡ neben –◡. Die Verse wirklich danach zu lesen ist unmöglich ohne eine erzwungene Absichtlichkeit. Das natürliche Gefühl vollzieht von selbst die Ausgleichung. Es wird sich dem Schema zum Trotz auch bei den Dichtern und ihren zeitgenössischen Lesern geltend gemacht haben, was sich freilich unserer Beobachtung entzieht. Wo man sich anderseits nicht durch ein solches Gefühl, sondern durch das Schema leiten liess, empfand man mit Unbehagen die Schwierigkeit, und es war so ganz

natürlich, wenn die Gegner solche Verse nicht als Verse gelten lassen wollten. Auch die Verteilung des einem Fusse zukommenden Masses unter die einzelnen Silben wurde durch das Schema anders bestimmt, als sie das natürliche Gefühl der Natur der Sprache gemäss vornehmen musste. Es war ein Irrtum, wenn man der betonten Silbe in Folge der Gleichsetzung mit der antiken Länge regelmässig das doppelte Mass der unbetonten Silbe geben wollte. In den nach Opitzens Regel gebauten Versen sind jetzt und wahrscheinlich schon seit lange betonte und unbetonte Silbe quantitativ nicht wesentlich verschieden, ebenso in den Daktylen nach Buchners Art, sodass jene $^2/_4$, diese $^3/_4$ Takt haben. Leicht wird allerdings die Hebungssilbe etwas gedehnt, was im dreisilbigen Fusse auf Kosten der ersten Senkungssilbe geschieht*. In den gemischten Versen verhalten sich die dreisilbigen Füsse ebenso; in den zweisilbigen wird wie im gesungenen Volksliede (vgl. § 57) der betonten Silbe das Mass zugelegt, welches in den dreisilbigen von der ersten Senkungssilbe ausgefüllt wird. Dieser Verteilung wird man sich, auch bei nichtmusikalischem Vortrage wenigstens annähern, wenn man einfach seinem rhythmischen Gefühle folgt. So gestaltet sich der natürliche Rhythmus der antikisierenden Verse wesentlich anders als die angesetzten Schemata. Ich stelle Beides für einige Versarten nebeneinander, wobei ich ◡ für die einfache, – für die doppelte, ⏗ für die dreifache More verwende.

---

* Köster hat in einem auf der Strassburger Philologenversammlung 1901 gehaltenen Vortrage (gedruckt in ZfdA. 46, 113) die Ansicht aufgestellt, dass man im Deutschen zweierlei Daktylen unterscheiden müsse, echte (dreizeitige) von der Form ♩♩♩ oder ♩.♪♩ und unechte (zweizeitige) von der Form ♩♪♪, und dass man danach zwei Arten des Hexameters unterscheiden müsse, je nachdem die echten oder die unechten Daktylen den Rhythmus beherrschten. Als charakteristische Beispiele beider Arten betrachtet er Goethes »Reineke Fuchs« und »Hermann und Dorothea«. Ich bestreite nicht die Möglichkeit, dass man aus dem, was Köster unechte Daktylen nennt, Hexameter bilden könnte, wenn dabei auch manche Schwierigkeiten zu überwinden wären, aber dass bereits solche Hexameter in der deutschen Literatur vorliegen, muss ich in Abrede stellen. Köster unterscheidet nach dem natürlichen Tongewicht drei Arten von dreisilbigen Füssen, A mit Übergewicht der dritten Silbe über die zweite (*Felsenkluft*, *trennet sich*), B mit Übergewicht der zweiten Silbe über die dritte (*Waldvögel*, *Schöpfungen*), C mit Gleichwertigkeit der zweiten und dritten Silbe (*betete*, *Völkerge*[*bieter*]). Für A ist ♩♩♩ oder ♩.♪♩ die geeignete Rhythmisierung, für B ♩♪♪, C fügt sich beiden. Köster vergleicht nun »Reineke Fuchs« und »Hermann und Dorothea« partieenweise nach dem Prozentsatz der drei Arten. Ein nicht unbeträchtlicher Unterschied ergiebt sich dabei, und es ist gewiss verdienstlich, darauf aufmerksam gemacht zu haben. Aber das berechtigt uns noch nicht, eine prinzipielle Verschiedenheit des Verscharakters anzunehmen. In vieren der von Köster ausgewählten acht Partieen aus »Hermann« überwiegt auch nach seinen Zusammenstellungen A über B; in zweien soll A und B gleich sein, nur in zweien soll B überwiegen. Bei einer Nachprüfung dieser beiden letzten bin ich aber zu einem andern Resultate gelangt. In 1, 1—31 »der behaglichen Rede des Löwenwirtes« (in Wirklichkeit reicht die Rede bloss bis 19) sollen auf B 30 % gegen 29 % von A kommen; ich kann aber, auch mit Einrechnung mancher Füsse, die vielleicht besser unter C zu stellen wären, für B höchstens 24 % herausbringen. In 3, 44—66, wo Köster für B 29 % gegen 25 % für A herausrechnet, komme ich bei entsprechendem Verfahren nur auf 23 %. Zur richtigen Beurteilung der Verhältnisse ist es aber noch nötig zu beachten, dass in den unter B gerechneten Füssen bis auf wenige Ausnahmen der Unterschied in der Stärke beider Senkungssilben kein sehr grosser ist. Durch folgende Proben sind die öfters vorkommenden Arten charakterisiert: *zog auf dem*, *Sohn auf die*, *Markt und die*, [*zu*] *sehn war vom* [*Tiere*], *war mein Ge*[*müt*], *denn was Ver*[*stand*], *wohl war be*[*völkert*], *gewiss auch er*[*fahren*]. Vereinzelt sind Füsse wie [*durchs*] *Thal geht er*[*reichten*], *Laub über*[*blickte*]. Zusammensetzungen wie *Grossmutter*, *Hausherren* habe ich nirgends gefunden, ebensowenig Füsse etwa von der Form *nein*, *sprach er*. Solche Füsse mit besonders schwerer erster Senkungssilbe müssten doch nicht gemieden, sondern vielmehr gesucht sein, wenn der Charakter der Zweiteiligkeit (♩♪♪) der herrschende sein sollte. Wir müssen also gemäss dem von Köster S. 118 aus-

Hexameter: –⏕ –⏕ –⏕–⏕ –⏑⏑ –⏑
–̀⏑⏑ –̀⏑⏑ –̀⏑⏑ –̀⏑⏑ –̀⏑⏑ –́⏑

Pentameter: –⏕ –⏕ –, –⏑⏑ –⏑⏑–
–̀⏑⏑ –̀⏑⏑–̋, –̀⏑⏑ –̀⏑⏑–́

Alcäische Zeile: ⏑– ⏑–⏑ –⏑⏑ –⏑⏓
⏑–́⏑–́⏑–̀⏑⏑–́⏑–́

Asklepiadeische: –⏑– ⏑⏑–, –⏑⏑ –⏑⏒
–́⏑ –̀⏑⏑–̋, –̀⏑⏑ –́⏑–́

Nur indem man die antiken Metra oder vielmehr die dafür angesetzten Schemata in dieser Weise modifiziert, vertragen sie sich mit der Natur des deutschen Rhythmus, und alle Bestrebungen, die Schemata genau zu befolgen, mussten zu Unnatur führen. Man erhält nach unserer Auffassung neben den zwei- und dreisilbigen Füssen auch einsilbige, letztere aber nur in einer mit dem Versschluss gleichstehenden Cäsur, wo eine Pause möglich ist. Mit den einsilbigen Füssen des altdeutschen Verses sind sie nicht zu vergleichen. Noch ist zu bemerken, dass es eine ungehörige Übertragung der antiken Verhältnisse ist, wenn Klopstock die letzte Silbe als anceps behandelt und in der Ansetzung schwankt. Dreisilbigkeit des letzten Fusses müssen wir als eine Unmöglichkeit zurückweisen.

§ 73. Indem Klopstock behufs möglichster Mannigfaltigkeit des Gefühlsausdruckes möglichste Mannigfaltigkeit der rhythmischen Formen erstrebte, suchte er dieselbe zunächst im Hexameter durch eine sehr freie Behandlung zu erreichen. Der Widerstreit zwischen Vers- und Satzabschnitt wurde von ihm geradezu gesucht. Auch dass er sich nicht immer an die bei den griechischen und lateinischen Dichtern üblichen Cäsuren band, war nicht blosse Nachlässigkeit oder Unbeholfenheit. Von seinem Standpunkte aus konnte er auch die Verwendung des Trochäus neben dem Spondeus für einen Vorzug erklären. Gliedern wir den Messias nach den natürlichen Abschnitten der Rede, so erhalten wir einen Wechsel von sehr verschiedenartigen Versgebilden, z. B. IV, 266 ff.

Also trat er zurück.
Noch sass | mit drohendem Auge | Philo da,
Und erbebte | vor Wut und grimmigem Zorne | in sich selber.
Und zwang sich aus Stolz, | den Zorn zu verbergen.
Aber er zwang sich umsonst.
Sein Blick war dunkel, | und Nacht lag | dicht um ihn her,
Und Finsternis | deckte vor ihm | die Versammlung.

Indem wir in solcher Weise gliedern, befinden wir uns jedenfalls in Einklang mit den Intentionen Klopstocks. Da, wo er versucht, den Ausdruck der kleinsten selbständigen Elemente des Verses zu bestimmen, da sind für ihn nicht die Versfüsse, die künstlichen Füsse, wie er sie nennt, massgebend, sondern die natürlichen oder Wortfüsse. Ein Wortfuss

---

gesprochenen richtigen Grundsatze den $^3/_4$ Takt auch für die Hexameter in »Hermann und Dorothea« in Anspruch nehmen und die Vortragsweise so einrichten, dass auch die Füsse in denen die zweite Senkungssilbe vor der dritten etwas Übergewicht hat, durch eine leise Modifikation sich dem herrschenden Charakter anbequemen. Zu diesem Schlusse müsste man gelangen, auch wenn nicht als vollends entscheidendes Moment eben einfach der Wechsel mit zweisilbigen Füssen hinzukäme, der sich nur im $^3/_4$ Takt auf eine natürliche Weise regelt. Es giebt daher nur eine Art von Hexametern. Die Anwendung von Füssen mit stark beschwerter erster Senkungssilbe ist darin unter allen Umständen als störend zu verwerfen, wie denn dieselben auch in den volkstümlichen rhythmischen Gebilden mit Wechsel von zwei- und dreisilbigen Füssen gemieden werden, während allerdings Füsse mit geringem Übergewicht der ersten über die zweite Silbe sich in Folge der Natur der Sprache nicht wohl vermeiden lassen. Auch Klopstock meidet die ersteren in seiner späteren Zeit durchaus, allerdings weil er überhaupt keine schwereren Senkungen duldet (s. unten § 76). Dasselbe gilt von Voss und seinen Nachfolgern in der strengen Observanz.

wird gebildet durch ein starktoniges Wort oder eine eng zusammenhängende Wortgruppe. So zerlegt er z. B., freilich nicht ohne eine gewisse Willkür, einen Hexameter in vier Wortfüsse:

_◡◡_ Schrecklich erscholl
◡◡_◡◡ der geflügelte
_◡◡_ Donnergesang
◡◡__ in der Herschar.

In Konsequenz dieser Theorie muss auch der Ausdruck, der in den grösseren Wortreihen liegt, nicht sowohl durch die Zusammsetzung der Versfüsse zu Versen, als der Wortfüsse zu Satzgliedern und ganzen Sätzen zu stande kommen. Diesen Standpunkt vertritt K. in seinen Briefen an Voss (vgl. dessen Zeitmessung, 2. Aufl.). So schreibt er z. B. (15. Sept. 1789): »was ich von den Teilen des Perioden, oder den eigentlichen Versen, oder den Versen für das Ohr behaupte«. Auch in den Oden wurde von ihm durch ein freies Emjambement die Form mehr oder weniger aufgelöst. Es war so ganz natürlich, dass er dazu überging die Regelmässigkeit und Geschlossenheit der Form zu Gunsten des an den Inhalt sich anschmiegenden Ausdrucks vollständig preiszugeben, und ganz ungleiche[1] Verse aneinanderzureihen, zuerst in der Ode »Die Genesung« (1754), häufig seit 1758 namentlich in religiösen Oden. Ihm diente dabei vielleicht auch das Rezitativ des musikalischen Dramas zum Vorbilde, in welchem die freie Behandlung aus dem 17. Jahrh. überkommen war, wie umgekehrt jedenfalls Klopstocks freie Rhythmen auf jenes wirkten. Auch glaubten er und seine Nachfolger auf diese Weise dem Charakter des Pindarischen Versbaues nahe zu kommen. Anderseits schien ihm später solche Ungbundenheit am geeignetsten, den Naturgesang der Barden zu erneuern. Damit diese Rhythmen noch als Verse gelten konnten, war es unbedingt notwendig, dass beim Vortrag die gleiche Dauer der Füsse gewahrt wurde, da sonst nichts vorhanden war, was sie von der Prosa hätte unterscheiden können. Nach Klopstocks eigener Theorie aber wären sie wirklich Prosa, nur dass der sonst ganz unregelmässige Rhythmus mit Absicht, um einen zum Inhalt stimmenden Eindruck hervorzurufen, gewählt ist. Auch fügen sich die Zeilen öfters schlecht dem Grundprinzip des deutschen Versrhythmus, und K. macht hier zuerst das bedenkliche Experiment, mehr als zwei Silben in die Senkung zu bringen, wo doch bei natürlicher Aussprache sich entweder ein stärkerer Nebenton einstellen oder eine Verschleifung, Reduktion mehrerer Silben auf das Normalmass einer Senkungssilbe wie im Volksliede vorgenommen werden muss. Die freien Rhythmen sind besonders in der Sturm- und Drangperiode üblich geworden und auch später immer Eigentum der deutschen Poesie geblieben, von manchen Dichtern, namentlich von Goethe, viel besser behandelt, als von K., indem dieselben sich nicht durch ein systematisches Streben nach Ausdruck, sondern durch ihr natürliches rhythmisches Gefühl leiten liessen. Näher an Klopstocks Weise hat sich wieder Heine in den Nordseebildern angeschlossen, in sofern auch diese nicht sowohl als Verse wie als rhythmisch-ausdrucksvolle Prosa zu fassen sind.[2]

Eine andere Konsequenz von Klopstocks Streben, die ganze Mannigfaltigkeit der denkbaren rhythmischen Gebilde möglichst für den Ausdruck auszunutzen, war die Erfindung neuer Odenformen. Je weiter er sich hierbei von dem Muster des Horaz entfernte, um so mehr überschritt er die Grenzen, welche durch die Natur des deutschen Versrhythmus gesteckt sind, besonders in den Lyrischen Silbenmassen (1764) und den Oden der

nächstfolgenden Zeit. Das Aufeinanderfolgen von drei Kürzen, ebenso das von mehreren Längen war darin sehr gewöhnlich. Vielfach sind die Zeilen nur durch ein fortwährendes Vergleichen des Schemas den Intentionen des Dichters gemäss zu lesen, zumal da die Quantität der Silben doch vielfach nach Willkür bestimmt werden musste. Von dem natürlichen rhythmischen Gefühle wird man eben im Stich gelassen, sobald die Gliederung in quantitativ gleiche Takte nicht mehr durchführbar ist. K. hat auch in dieser Richtung fast gar keine Nachfolge gefunden, und ein ähnliches gänzliches Heraustreten aus den durch unser Grundgesetz gezogenen Schranken findet sich später nur in Übersetzungen aus dem Griechischen, die das Versmass des Originals genau nachbilden wollen, und in vereinzelten Virtuosenstücken.

[1] Goldbeck-Loewe *Zur Geschichte der freien Verse in der deutschen Dichtung*. Diss. Kiel. 1891. — [2] P. Remer *Die freien Rhythmen in Heinrich Heines Nordseebildern*. Heidelberg 1889.

§ 74. Auch ohne Anlehnung an antike Vorbilder gelangte man in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhs. zu einem Wechsel zwei- und dreisilbiger Füsse. Wesentlich durch das Streben nach Abwechselung und Bequemlichkeit geleitet war Wieland. Schon in Johanna Gray (1758) und in der Übersetzung des Sommernachtstraumes (1762) unterbrach er den regelmässigen iambischen Gang zuweilen durch eine zweisilbige Senkung. Massenhaft traten solche dann im Amadis (1771) auf. Später beschränkte er ihre Anwendung wieder. Noch recht zahlreich sind sie im verklagten Amor, im Wintermärchen, im Gandalin, während sie im Kombabus und im Oberon sehr zurücktreten. Wielands Vers nähert sich durch diese Regellosigkeit, die kein sicheres Taktgefühl aufkommen lässt, sehr der Prosa. Auch Klopstok gestattet sich zuweilen in seinen Jamben zweisilbige Senkungen, worüber er sich in der Vorrede zum Salomo (1764) ausspricht. In Schillers Dramen sind sie seit dem Wallenstein nicht ganz selten, und auch bei ihm hängt dies mit der Annäherung an die Prosa zusammen.

Die kurzen Reimpaare des 16. Jahrhs. setzten sich im siebenzehnten bei den handwerksmässigen Dichtern niederer Gattung fort, werden dann auch als sogenannte Knittelverse zuweilen von Kunstdichtern zunächst zur Verhöhnung der auf der älteren Stufe stehen gebliebenen Reimer, später auch sonst zu scherzhaften Gedichten gebraucht (Koberstein II, 97. III, 230.)[1]. Entweder blieb man bei dem mechanischen Zählen der Silben, doch mit mehr Anschluss an die natürliche Betonung. Noch ganz nach alter Weise gebaut sind z. B. »Eine Handvoll Knittelgedichte« (Bremen 1738); Probe: *Wir hab'n einand'r in langer Zeit Schier nichts geschrieb'n von Freud od'r Leid.* Oder aber man las die alten Muster ohne Kenntnis von dem Prinzipe ihres Baues nach der Wortbetonung und ohne die dem Zählungsprinzipe zu Liebe vorgenommenen Kürzungen, so ergaben sich unregelmässige Verse mit mehrsilbigen Senkungen und zuweilen auch mit Synkope der Senkung. Solche Verse baut schon Gryphius in seinem Peter Squenz. Nach solcher Auffassung empfahl Breitinger in seiner Kritischen Dichtkunst (II, 467) die alte Versart zur Anwendung zu bringen, und danach verfuhr Rost in seiner Satire auf Gottsched »Der Teufel« (1755), z. B. *Wie unter den Pfeffer den Mäusedreck — Wässert das Maul, wackelt der Bart;* ebenso seit den siebenziger Jahren Goethe, durch welchen diese Versart eine grosse Bedeutung erlangte.

Dazu kam nun ebenfalls seit den siebenziger Jahren der Einfluss des Volksliedes, des deutschen nicht nur, sondern auch des englischen; denn in den Balladen der Percyschen Sammlung war der Wechsel zwischen

zwei- und dreisilbigen Füssen sehr gewöhnlich. Herders Aufsatz über Ossian (1773) war auch nach dieser Richtung hin bahnbrechend. In der Übersetzung der schottischen Ballade von Edward gestattete er sich im Anschluss an das Original eine Anzahl dreisilbiger Füsse, z. B. *Die Welt ist gross! lass sie betteln drinn.* Er verfuhr dabei noch etwas schüchtern. Viel freier und kühner bewegte er sich in der nicht zum Druck gelangten Volksliedersammlung von 1774. Er konnte daher im Gegensatz zu der darin gelieferten Übertragung der Edwardballade die ältere als eine »Sylbengezältere« bezeichnen, vgl. *Dein's Geyers Blut ist nicht so roth — Deins Geyers Blut war nimmer so roth. Auf Erden soll mein Fuss nicht ruhn — Auf Erd soll nimmer mein Fuss mehr ruhn.* Selbst die altnordische Dichtung hat auf Herder gewirkt. In den beiden Proben, die er im Aufsatz über Ossian mitteilte, wollte er offenbar den Versbau der Originale nachbilden, vgl. *Und fort ritt Odin Und die Erd' erbebte. Da kam er zum hohen Höllenschloss.* Hierbei lehnte er sich allerdings wohl auch an die freien Rhythmen an und traf dabei mehr mit Goethes als mit Klopstocks Behandlungsweise zusammen. Herders Volkslieder (1778.9) brachten eine ganze Menge von Stücken in dem volkstümlichen deutschen und englischen Rhythmus. Schon vorher hatte Goethe sich desselben bemächtigt und ihm das Bürgerrecht in der Kunstpoesie gewonnen. Im König von Thule (1774) bildete er zuerst nicht bloss den Stil, sondern auch den Rhythmus der englischen Ballade nach. Noch einen Schritt weiter ging er im Erlkönig, indem er sich auch Synkope der Senkung gestattete. Die Ballade war es zunächst vornehmlich, in welche der volkstümliche Rhythmus Eingang fand.

In unserem Jahrh. kam noch die Nachahmung des mittelhochdeutschen Versbaues hinzu und endlich die des altgermanischen, die zu den grössten Freiheiten führte, namentlich zu Häufungen der Senkungssilben. Solche gestattete sich, von den Übersetzern abgesehen, namentlich W. Jordan und suchte sie theoretisch zu rechtfertigen in seiner Schrift *Der epische Vers der Germanen und sein Stabreim* (1868).

[1] O. Flohr *Geschichte des Knittelverses vom 17. Jahrh. bis zur Jugend Goethes*, Berlin 1893.

§ 75. Durch das Zusammenwirken der geschilderten Anregungen erlangte neben dem Opitzischen Verse der aus zwei- und dreisilbigen Füssen gemischte, dem sich der deutsche Satzrhythmus am bequemsten fügte, volles Bürgerrecht und wurde weit häufiger angewendet als der durchgehend aus dreisilbigen Füssen bestehende, zumal nachdem zu dem entscheidenden Vorgange Goethes und Schillers im Anfange unseres Jahrhunderts eine neue Einwirkung des Volksliedes kam. Zuweilen wurde jetzt auch die Dipodie mit Wechsel zwischen 1111 und 211, mitunter auch mit Einmischung von 22 (vgl. § 56) nachgebildet, und Lieder von Kunstdichtern passten sich auch den die natürliche Quantität freier behandelnden Melodieen an. Vgl. über alles dies Stolte a. a. O.

§ 76. Die Mischung von Füssen ungleicher Silbenzahl gab die Veranlassung zu genauerem Nachdenken über das Tongewicht und die Quantität der einzelnen Silben. Doch beschäftigte man sich damit fast nur, insoweit man antike Muster nachzubilden strebte, und dabei verführten wieder die Quantitätsschemata zu allerhand Irrtümern. Uz erinnert noch insofern an die älteren, die antiken Quantitätsregeln befolgenden Versuche, als er in den zweisilbigen Senkungen nicht bloss alle schwereren Silben, sondern sogar Zusammenstoss zweier Konsonanten vermeidet. Kleist dagegen braucht ohne Anstand Wurzelsilben zweiter Kompositions-

glieder in der zweisilbigen Senkung. Einige Skrupel macht ihm dagegen der Gebrauch mancher selbständiger Wörter, und er sieht sich daher bei dem Überarbeiten seines Frühlings zu manchen Änderungen veranlasst, ohne dass feste Prinzipien durchgeführt wären. Klopstock war anfangs wenig achtsam auf das natürliche Tongewicht. Erst allmählich gelangte er zu festen Grundsätzen, die er in der Abhandlung »vom Tonmasse« niedergelegt hat. Diese enthält manches Richtige. Er identifiziert nicht Accent und Quantität, wozu er freilich dadurch geführt wurde, dass er für seine Versschemata lange unbetonte Silben brauchte, deren man für die Opitzischen Verse nicht bedurfte. Anderseits machte er aber die Quantität in erster Linie vom Tongewicht, und dieses von der Bedeutsamkeit abhängig. Daher sind nach ihm die hochtonigen Silben alle lang, die mitteltonigen gleichfalls. Doch darf der Umfang der Silben nicht ganz ausser Betracht bleiben; daher Überlänge in *Kunst, Sturm, Laut* u. dergl., in *lächeln, eiligst* keine leichte Kürze. So kommen im ganzen folgende Unterscheidungen heraus: Länge und Überlänge — Kürze und Verkürzung — Zweizeitigkeit mit dreifacher Abstufung (fast lang — fast kurz — mittlere). Auch Einfluss des Satzzusammenhanges erkennt K. an, wenn er auch weit entfernt davon ist, denselben vollständig zu würdigen. Er betrachtet einige enklitische Wörter als Kürzen und bemerkt, dass mittelzeitige Silben durch die »Tonstellung« lang oder kurz werden. Die wichtigste praktische Konsequenz seines theoretischen Nachdenkens war, dass er seit den sechsziger Jahren in der zweisilbigen Senkung Silben, die nach seiner Theorie lang sind, vermeidet, d. h. im allgemeinen Wurzelsilben selbständiger Wörter, abgesehen von denjenigen einsilbigen, die gewöhnlich als enklitisch anerkannt werden, und derjenigen Kompositionsglieder, die noch als solche empfunden werden. In den ersten 10 Gesängen des Messias hatte er diese Regel noch nicht beobachtet, wie die Ausgabe von 1755 zeigt. Vom elften Gesange an (erschienen 1768) hält er sich daran. In der Ausgabe von 1780 ist dieser metrische Gesichtspunkt ein Hauptmotiv für die vorgenommene Umarbeitung gewesen. Vgl. darüber Hamel, Klopstock-Studien I, 15 ff. Das nämliche Prinzip ist aber auch in den Oden durchgeführt, und daher wurden die älteren für die Ausgabe von 1771 alle danach umgearbeitet, so dass nur vereinzelte Reste stehen geblieben sind. Es war nun zweifellos eine Verbesserung des Rhythmus, wenn z. B. statt *wénn der Tanz Flúgel hat* gesetzt wurde *Flügel der Tänzer hat* oder statt *séiner Gesánge Laut zú — seine Gesänge dir zu.* Denn hier war eine Silbe in die Senkung gebracht, welche der vorangehenden Hebung logisch über- oder wenigstens nebengeordnet war. Er mied aber auch Daktylen, bei welchen die Senkungssilben entschieden logisch untergeordnet waren. Berechtigt war es dabei wieder, dass Füsse mit starkem Übergewicht der ersten über die zweite Senkungssilbe beseitigt wurden wie *anbetens*[*würdig*], vgl. § 72 u. Anm. Ganz unnötig aber war es z. B., Füsse wie [*Cy*]*pressenbaum, thränenlos, ausgeweint* zu beseitigen, die sich bequem in den $^3/_4$ Takt fügen, bei denen übrigens die letzte Silbe dadurch eine Abschwächung erleidet, dass sie unmittelbar vor die betonte Silbe tritt, und die daher, wo man nur dem natürlichen rhythmischen Gefühle folgt, nirgends gemieden werden. Auch sind die zur Beseitigung von Klopstock vorgenommenen Änderungen nicht immer Besserungen des Verses, z. B. wenn geändert wird *Dúrch die Mitternacht hin streckt sich mein zitternder Arm aus* in *Óft um Mitternácht streckt* etc. Während in der älteren Fassung das natürliche Tonverhältnis gewahrt war, wird in der jüngeren *-nacht* ganz unnatürlich verstärkt, und

zugleich muss, wenn die Füsse einander an Dauer gleich gemacht werden sollen, *Mitter-* unnatürlich gedehnt werden. Diese Gleichheit der Dauer wurde freilich von K. nicht verlangt, auch für den Hexameter nicht, wo sie doch auch nach dem Schema vorhanden sein sollte. Denn obgleich er Spondeen im Deutschen für möglich hielt, gestattete er doch ohne Beschränkung statt derselben Trochäen zu setzen. Es macht daher auch für ihn in der Behandlung des Rhythmus gar keinen Unterschied, ob das Schema der zweisilbigen Füsse als _ _ angesetzt ist, wie im Hexameter und Pentameter oder als _ ◡ wie in der Regel in den Horazischen Odenstrophen.

§ 77. Die Beschränkungen, welche sich Klopstock in Bezug auf die Bildung der Daktylen auferlegte, wurden von den meisten späteren Dichtern nicht beachtet, auch dann nicht, wenn sie direkt antike Versformen nachbildeten. Goethe und Schiller haben sich nicht daran gebunden. Nur eine bestimmte Gruppe von Dichtern und Theoretikern folgte Klopstocks Vorgange und suchte dessen Versuch einer Quantitätsbestimmung noch strenger durchzuführen und bis in alle Einzelheiten auszubilden. Voss verwendete in der ersten Ausgabe der Odyssee (1781) noch Daktylen wie *Trunkenbold, Hochzeit und,* allerdings doch so spärlich, dass man annehmen muss, dass er im allgemeinen bemüht gewesen ist, dergleichen zu vermeiden. Strenger ist er in den Georgica (1789) geworden. Er sagt in der Vorrede in offenbarem Anschluss an das, was K. in der Abhandlung vom Tonmass gelehrt hatte, Länge und Kürze müssten bestimmt werden »nach der strengsten Abwägung des Begriffes, des Nachdrucks, des vielfachen Sprachtons und der Buchstabenschwere«. Er vermeidet demgemäss wie K. die nach seiner Anschauung langen Silben in der zweisilbigen Senkung. Anderseits gestattet er sich aber auch noch, wie dieser, wenn auch nicht ganz so häufig, Kürzen in der einsilbigen, vgl. *schwéres Lánd, pflánze dicht* etc., wiewohl Moriz (S. 203 ff.) schon Spondeen für den Hexameter verlangt und auf die Wege hingewiesen hatte, wie solche zu gewinnen seien. Bald darauf ging Voss auch in dieser Hinsicht zu grösserer Strenge, wenn auch niemals zu absoluter Konsequenz, über und suchte theoretisch in seiner *Zeitmessung* möglichst feste Bestimmungen über die Quantität auch der nicht hochtonigen Silben zu gewinnen, wobei es freilich nicht ohne Willkür abging, und wobei doch eine beträchtliche Zahl von mittelzeitigen Silben übrig blieb. An Voss schlossen sich in den wesentlichen Punkten an, ihn an Strenge noch überbietend, W. Schlegel (theoretisch in der Abhandlung vom Hexameter, worin er sich auf seine Praxis in dem Gedichte »Rom« [1805] beruft, mit welcher aber auch schon die in früher entstandenen Stücken geübte fast ganz übereinkommt), F. A. Wolf (vgl. dessen Kl. Schr. 1129 ff.), Platen.

Da die von diesen Männern als Längen anerkannten unbetonten Silben zur Bildung der erforderlichen Spondeen nicht recht ausreichen wollten, so bedienten sie sich besonders häufig der schwebenden Betonung, vgl. *séin schwarzrínnendes Blut, mít graunvóllem Geschrei* (Voss), *víel Wohnstätt', sieghúft Schlachtréihen* (Wolf), der *Jáhr' Unzáhl, den Trótz wahrnáhm* (Schlegel). Zu diesem Auskunftsmittel musste um so mehr gegriffen werden, weil dreisilbige Formen wie *Háusvàter, glücksélig* etc. jetzt überhaupt nicht mehr anders in den Vers gebracht werden konnten. Auf diese Weise ward doch wieder etwas von dem antiken Widerstreit zwischen Wort- und Verston in die deutsche Poesie gebracht. Keiner von allen bemerkte, dass es noch ein anderes, der deuschen Sprache angemesseneres und zu den älteren volkstümlichen Traditionen stimmendes Mittel gab, dem zweisilbigen

Fuss die Dauer des dreisilbigen zu geben, indem man nämlich das Mass der fehlenden nicht der unbetonten, sondern der betonten Silbe zulegte. Von diesem Gesichtspunkte aus ergeben sich wesentlich andere Regeln für die gemischten Verse. Für die Hebung des zweisilbigen Fusses eignen sich dann am besten volltonige einsilbige Wörter, zumal wenn sie eine enger zusammengehörige Wortgruppe abschliessen, sodass eine Pause dazu kommt. Ganz ungeeignet dagegen sind enklitische Wörter, denen vielmehr, wenn sie in die Hebung gestellt werden, immer zweisilbige Senkung folgen sollte. Gegen diese Forderung haben Goethe und Schiller in ihren Hexametern und Pentametern sehr häufig verstossen, während sie in den Reimversen meist von einem besseren rhythmischen Gefühle geleitet wurden, und dieser Fehler ist es vor allem, nicht der Gebrauch sogenannter Trochäen an sich, was ihre Verse mangelhaft macht; vgl. z. B. folgende Versanfänge aus Hermann und Dorothea: *únd er hált, dá versétzte, wíe den ándern, áber dénke, dénn der éine, áus den Bürgern, án der Grenze, éines Júnglings.*

§ 75. Seitdem man überhaupt anfing, auf den Versbau wieder Sorgfalt zu verwenden, machte sich auch ein Bestreben geltend, den Hiatus[1] zu vermeiden, jedoch im allgemeinen nur das Zusammentreffen eines unbetonten *e* mit vokalischem Anlaut. Dabei wirkte das Vorbild der antiken und romanischen Metrik. Opitz forderte mit Berufung auf Schwabe von der Heyde Vermeidung des Hiatus in dem angegebenen Sinne und empfahl vor Vokal die sonst von ihm missbilligten verkürzten Formen mit Beisetzung des Apostrophs. Auch der irreführende Einfluss der lateinischen und französischen Metrik, in Folge dessen das *h* nicht als ein Konsonant wie andere anerkannt wurde, zeigte sich schon bei ihm, insofern er vor demselben Abwerfung des *e* zuliess, wenn auch nicht forderte. Desgleichen gestattete er zwischen dem Ausgange eines Verses uud dem Anfange des folgenden sowohl Hiatus als Abwerfung. Opitzens Forderungen wurden im wesentlichen von den nachfolgenden Theoretikern bis auf Gottsched wiederholt, jedoch nicht, ohne dass sich einige nachsichtiger zeigten und auf die Schwierigkeiten der durchgängigen Vermeidung des Hiatus hinwiesen. Die Praxis auch der sorgfältigsten Dichter vermochte sich nicht ganz in Einklang mit diesen Forderungen zu setzen. Noch weniger war die Vermeidung des Hiatus eine allgemeine in der klassischen Periode und vollends im 19. Jahrh. Die einzelnen Dichter verhalten sich sehr verschieden. Es zeigt sich darin zum Teil die grössere oder geringere Abhängigkeit von der antiken Metrik. Klopstock war sehr streng und wurde es im Laufe der Zeit noch mehr (vgl. Hamel, Klopstock-Stud. I, 26), ohne bis zu absoluter Konsequenz zu gelangen. Diese wurde von Voss und W. Schlegel angestrebt. Lessing und Goethe verfuhren freier als Klopstock, doch so, dass das Streben nach Vermeidung des Hiatus noch deutlich merkbar ist. Dagegen ist ein solches bei Schiller kaum noch vorhanden. Unter den neueren Dichtern, die besondere Sorgfalt auf das Metrische verwendet haben, bietet Rückert den Hiatus ziemlich häufig.

Wenn die Regel über den Hiatus ihre Geltung fast ganz eingebüsst hat, so liegt dies nicht bloss an einer Abstumpfung des Gefühls für metrische Feinheiten. Man kann ihre ästhetische Berechtigung in Zweifel ziehen, und jedenfalls ist ihre vollständige Durchführung mit bedenklichen Übelständen verbunden. Der Hiatus kann auf zweierlei Weise vermieden werden. Entweder vermeidet man es überhaupt, ein auf unbetontes *e* auslautendes Wort vor ein anderes mit vokalischem Anlaut zu stellen, oder man wirft das *e* ab. Die natürliche Rede kennt eine eigentliche Elision, die wirklich

durch den Zusammenstoss der Vokale bedingt ist, nur bei engem enklitischen Anschluss des zweiten Wortes, vgl. *erkenn' ich, wandt' er, liebt' ich, geläng' es* u. dergl. Der Dichter kann weiter, ohne unangenehm aufzufallen, kürzere Nebenformen, die ohne Rücksicht auf das, was folgt, im Verse üblich sind, gerade vor vokalischem Anlaut anwenden, also *dem Wort, die Ruh', Reu', Freud', müd', öd', bang', leg', bitt'* etc. In diesen Schranken haben sich aber diejenigen, welche den Hiatus ganz zu vermeiden strebten, nicht halten können, sondern sie haben sich Elisionen gestattet, welche dem natürlichen Gefühl, soweit es auf dem Boden der Schriftsprache steht, geradezu als sprachwidrig erscheinen müssen. Man vgl. z. B. bei Wieland *die Scherz' und Liebesgötter, mehr Wunderding' als,* bei W. Schlegel *der hoh' Allvater, die Oheim' alle,* bei Rückert *die Blick' all, Träum' aus.* Zu solchen Konsequenzen kommt man, da es manche Wortverbindungen gibt, die nicht vermieden werden können, ohne dass der Zwang auf das unangenehmste empfunden wird, und bei denen die Kürzung das die Form charakterisierende Element treffen würde, z. B. Adj. und Subst.: *das neue Amt, neue Ämter, eine Art, diese Art.* Schon frühzeitig ist auch mit Recht gegen die Forderung strenger Vermeidung des Hiatus geltend gemacht, dass die vielen Fälle desselben im Wortinnern nicht vermieden werden können, vgl. *Pflegeeltern, Reiseeindruck, geehrt, beengt.*

[1] Scherer, *Über den Hiatus in der neueren deutschen Metrik* (Commentationes philologicae in hon. Th. Mommseni 213 ff.). Vgl. auch die zu § 101 angeführten Schriften von Zarncke und Sauer über den Jambus und Belling, Metrik Schillers. Ferner Burdach, *Forschungen zur deutschen Phil.* S. 296 ff.

B. GLEICHKLANG.

I. REIM.

Ehrenfeld *Studien zur Theorie des Reims* I (Abh. herausg. von der Gesellsch. f. deutsche Spr. in Zürich I), Zürich 1897. Poggel *Über den Reim und die Gleichklänge,* Hamm 1834. W. Grimm *Zur Geschichte des Reims* (Abh. der Berl. Ak., phil.-hist. Klasse 1852, S. 521—713 = Kl. Schr. IV, 125—336). Mehring *Der Reim in seiner Entwickelung u. Fortbildung,* Berlin 1889. Wilmanns *Metrische Untersuchungen über die Sprache Otfrids* (ZfA 16, 113). Zarncke, Ber. der sächs. Gesellsch. der Wissensch., philos.-histor. Cl. 1874, S. 34 ff. Ingenbleek *Über den Einfluss des Reimes auf die Sprache Otfrids* (QF 37). Koegel Gesch. der deutschen Lit. II, 22 ff. E. Schmidt *Deutsche Reimstudien* I (Sitz.-Ber. der Berliner Ak., phil.-histor. Cl. XXIII, 430).

§ 79. Über die Einführung des Reimes in die deutsche Literatur ist schon oben § 18 gehandelt. Die abweichende Ansicht W. Grimms, dass derselbe ohne Einfluss der lateinischen Dichtung sich spontan entwickelt habe, kann nicht gebilligt werden. Man kann wohl zugeben, dass auch in der Volksdichtung sich der Reim zuweilen neben der durchgehenden Alliteration eingestellt hat, aber eine allmähliche Weiterentwickelung von solchen Anfängen aus war nicht möglich, weil die Bekanntschaft mit der lateinischen Poesie, in welcher man den Reim schon als ein Kunstprinzip vorfand, mit einem Schlage weiterführen musste.

§ 80. Die Reime bei Otfrid und in den kleineren althochdeutschen Denkmälern erscheinen uns sehr ungenau, jedoch hauptsächlich deshalb, weil wir an den zweisilbigen Reim gewöhnt sind. Anders stellt sich die Sache, wenn wir davon ausgehen, dass, wie in der lateinischen Hymnenstrophe, durchaus erforderlich nur ein Reimen der letzten Silbe ist, wobei man bedenken muss, dass auch die Ableitungs- und Flexionssilben durchgängig noch volltönende Vokale hatten und ausserdem durch den auf sie fallenden Versaccent hervorgehoben wurden. Dass bei O. Übereinstimmung

im Vokal der letzten Silbe und den etwa darauf folgenden Konsonanten auch bei schwachem Tongewicht genügt, zeigen Reime wie *alle : sîne, gisiuni : gâbi, uuârun : rûuuun, scouuon : stummon, sîner : sprechanter.* Doch ist diese matteste Art des Reimes selten. Erheblich häufiger schon ist die Bindung einer Wurzelsilbe mit einer Ableitungs- und Flexionssilbe, wobei der Gleichklang schärfer zur Geltung kommt: *zuîval : al, dag : riuuag, gibot : gimâlot, sun : liazun.* Soweit nur die letzte Silbe in Frage kommt, ist der Reim bei O. ganz überwiegend rein. Die vorkommenden Ungenauigkeiten zeigen sich in bestimmte Grenzen eingeschlossen. A. Vokalische. a) Verschiedenheit der Quantität; selten, wenn zwei Wurzelsilben aufeinander reimen: *maht : brâht, ungilîh : thih, got : nôt;* häufiger bei Reim von Wurzelsilbe auf Ableitungs- oder Flexionssilbe: *uuâr : iâmar, gihôrit : quît, thô : lindo, sê : sîne* u. dergl. (vgl. Zwierzina, ZfdA. 44, 13). b) Diphthong auf einfachen Vokal, der dann immer mit dem zweiten Komponenten übereinstimmt: *hiar : uuâr, thiot : nôt, liut : ubarlût, duit : giltit; zua : leiba, uuachorôt : thiot.* c) Diphthong auf Diphthong mit Übereinstimmung nur eines Komponenten: *giliaz : muaz, gidue : thie.* B. Konsonantische Ungenauigkeiten. a) Nichtbeachtung eines Konsonanten: *fram : arm, imbot : uuort, friunt : lantliut, naht : glat, lioht : thiot.* b) Verschiedenheit der Konsonanten, jedoch nicht ohne eine gewisse Verwandtschaft: *bald : uuard, lant : fart, bifand : uuard, ubaruuant : scalt — man : fram, al : gibar, heil : nihein, thâr : gidân, ûz : hûs, sprah : heriscaf, uuîs : gizamlîh.* C. Vokalische und konsonantische Ungenauigkeit (selten): *ubarlût : leidunt, scalt : zigât, muat : duent; binam : gân, diufal : thâr; uuizzôd : drof,* das letzte die stärkste Discrepanz, die vorkommt.

Die Übereinstimmung geht nun aber sehr häufig über das oben bezeichnete Minimum hinaus. Zunächst können die Schlusssilben vollständig übereinstimmen. Sind es Wurzelsilben, so nennt man das rührenden Reim. Ohne ein Mehr der Übereinstimmung ergibt sich derselbe bei vokalischem Anlaut (*ubar al : al*). Bei O. reimen häufig Formen der Pronomina und Hülfszeitwörter aufeinander wie *in, iu, ist*; *thir, thih, thaz, thes, thiu, sî, uuas,* ein Beweis für die Dürftigkeit seiner Reimkunst. Mit verschiedenem Sinne reimt *maht* (Subst.): *maht* (Verb.), *sîn* (Pron.): *sîn* (Verb.); so auch manchmal Simplex auf Kompositum oder verschiedene Komposita auf einander; mit einer Ungenauigkeit *duam : duan.* Auch kann eine Wurzelsilbe mit einer Bildungssilbe übereinstimmen, vgl. *nôt : gieinôt, lant : heilant, uuîsun : sun, sî : uuîsi.* Viel häufiger ist die völlige Übereinstimmung zwischen mehreren Bildungssilben, vgl. *scônaz : scînaz, uuâra : mêra, spenton : uuorton, liuti : gebenti, slâfente : gimanote, balde : uuerde, githenkes : skalkes, lâzes : urheizes.* Die Übereinstimmung des Silbenanlauts ist offenbar vom Dichter möglichst erstrebt, um den Reim schärfer zu markieren.

Ein Schritt weiter ist es, wenn auch die vorhergehende, stärker betonte Silbe am Reim teilnimmt, und dies ist bei O. schon das Üblichere. A. Der konsonantische Auslaut der vorletzten Silbe stimmt überein, aber der Vokal nicht, vgl. *alle : kastelle, nahtes : rehtes, lante : haltente, alta : scolta, uuolles : alles, alter : irfulter, kunne : manne, allen : uuillen, hirta : feheuuarta, forahtenti : thiononti, ginendes : sindes, festi : brusti, irfulta : scolta, gigiangi : gôringi, uuuaste : geiste, githâhti : suahti.* In dem letzten Beispiele muss man schon ein Mitreimen der Vokale annehmen. Es kann Übereinstimmung in den Anfangskonsonanten der vorletzten Silbe hinzutreten (rührender ungenauer Reim), vgl. *rehte : rihte, uuirdi : uuurdi, hanton : hunton, stummu : einstimmu, einonti : nanti.* B. Der vokalische Auslaut der vorletzten Silbe ergibt ungenauen Reim analog den besprochenen vokalischen Ungenauig-

keiten in der Schlusssilbe, vgl. *thâre : hiare, firlâzan : riazan, blîden : gisceiden, houfe : ûfe; gibietes : thiotes, liuti : riati, suazan : niazan, riuuon : biscouuon,* mit Übereinstimmung der Anfangskonsonanten *gilouben : giliuben.* Kein Analogon im Reim der Endsilbe haben *crûte : guate, lîbes : liobes.* C. Der Vokal der vorletzten stimmt überein, während in Bezug auf die Konsonanten eine Abweichung besteht. a) Das eine Wort enthält einen konsonantischen Überschuss gegen das andere, vgl. *gidiurto : lantliuto, guata : fuarta, gîltin : gizîtin, heiti : meinti, nôti : uuîsônti, guati : ruamti, irlôsta : uuîsôta, brâhta : irknâta.* b) Die beiden Wörter enthalten verschiedene Konsonanten, die einander meist irgendwie ähnlich sind, aber auch ganz verschieden sein können, vgl. *minna : stimna, uuartes : haltes, lante : alte* (*l : n* häufig), *stuntun : uuurtun, umbi : uuurbi, girihti : gifti, quatta : thagta, huatta : nabta, ougtun : rouftun, gihelfe : heffe, irougtun : goumtun.* D. Der Vokal und der etwa darauf folgende Konsonant der vorletzten Silbe stimmen vollständig überein, es besteht also reiner zweisilbiger Reim. Dieser ist bereits im Übergewicht gegen die andern, unvollkommenen Reimarten. Auch rührende zweisilbige Reime kommen vor, jedoch fast durchweg mit Verschiedenheit des Sinnes oder zwischen Simplex und Kompositum, vgl. *giberge : berge* (Subst.), *nôte : einôte;* am häufigsten erscheinen darin Formen der Adjektiva auf *-lîh* oder die daraus abgeleiteten Adverbia (*iogilîcho : frauualîcho*).

Häufig ist es aber auch, dass bei Verschiedenheit der im Anlaut der letzten Silbe stehenden Konsonanten die vorletzte mitreimt. Sobald übrigens diese Konsonanten einander wenigstens ähnlich sind, tragen sie doch zu schärferem Hervortreten des Reimes bei, und es zeigt sich daher auch, dass diese Ähnlichkeit in den meisten Fällen vorhanden ist, also erstrebt sein muss. A. Die vorletzte Silbe geht auf Vokal aus, der mitreimt, vgl. *gizâmi : seltsâni, mêra : sêla, heili : gimeini* (*l : n* sehr häufig), *uuâni : mâri, mâga : ginâda, irougit : giloubit, blîde : uuîbe, scouuon : goumon, giloubo : scouuo, ginâmin : irgâbin, sînu : blîdu; uuîse : sîne, diurer : liuber, êuuon : sêlon, hôho : scôno, gisâhun : quâmun, liaban : ziahan.* B. Die vorletzte Silbe geht auf einen Konsonanten aus. a) Dieser nebst dem Vokal stimmt überein, vgl. *sinthes : heiminges, irthuesben : irlesgen, inne : kinde, bibringe : biginne.* b) Nur der Vokal, nicht der Konsonant stimmt überein, wobei jedoch der Grad der Verschiedenheit wieder nicht gleichgültig ist, vgl. *stimma : uuuastinna, duellen : merren, manne : falle, stimmon : kindon, alle : gigange, geistes : giheizes.* c) Nur der Konsonant stimmt überein, vgl. *kundon : gatilingon, mannon : undon, alles : feldes.* C. Das eine Reimwort enthält einen konsonantischen Überschuss, vgl. *fiali : ingiangi.* Eigentümlicher Art ist *firlougnit : ougit.*

Trägt erst die drittletzte Silbe einen Wortaccent, so zeigt sich gleichfalls das Bestreben, diese sowie die unbetonte vorletzte mit reimen zu lassen. Hierbei kommen sehr verschiedene Möglichkeiten in Betracht. A. Nur die unbetonte Silbe reimt mit a) durch Übereinstimmung des Vokals, die durch Ähnlichkeit des anlautenden Konsonanten unterstützt sein kann, vgl. *gibilidôt : giredinôt; einboronon : uuidoron, samanon : theganon, choreti : habeti, gihogeti : gihabeti;* b) durch Übereinstimmung des anlautenden Konsonanten, vgl. *legita : sageta, giuuereti : koroti;* c) durch Übereinstimmung von Vokal und Konsonant vgl. *giziloti : giholoti, gisitota : badota.* Nicht ganz selten sind auch Reime wie *lóbotì : máchònti, mánotà : thíonòta, áfalòti : gárotì : fúristùn : júngìstun,* bei denen die Übereinstimmung in der vorletzten Silbe wegen der verschiedenen Betonung und des verschiedenen Tempos schlecht zur Geltung kommt. B. Auch die drittletzte Silbe reimt

mit. a) Nur die Vokale der drei Silben stimmen überein, während die Konsonanten in der vorletzten und letzten verschieden, wenn auch gewöhnlich ähnlich sind, vgl. *fogala : obana, manage : biladane, garauuo : samano, manage : zisamane.* Besondere Hervorhebung verdienen die Fälle, in denen die nämlichen Konsonanten, aber in umgekehrter Reihenfolge, erscheinen, wie *menigi* : *ingegini* oder in denen wenigstens der eine in beiden Wörtern, aber an verschiedener Stelle auftritt, wie *bilide : himile, redina : selida.* b) Zu der vokalischen Übereinstimmung tritt konsonantische α) des Anlauts der letzten Silbe, vgl. *insuebita : gilegita, habetun* : *gisagetun, thenita : zelita, legita : nerita, gihugitun : frumitun, redinu : zehinu, uuorolti : lobonti;* β) des Anlauts der vorletzten Silbe, vgl. *bredigu : redinu;* γ) beider (genauer dreisilbiger Reim), vgl. *uuerita : derita, lebeta : klebeta* etc.

Als eigene Kategorieen hat W. Grimm den Doppelreim (XI) und den erweiterten Reim (XII) aufgestellt, die danach unterschieden werden, ob die reimenden Elemente mehreren oder dem gleichen Worte angehören. Der Begriff des erweiterten Reims ist bei ihm nicht recht klar. Entweder hätte er darunter überhaupt alle Fälle begreifen müssen, in denen der Reim sich über die Schlusssilbe ausdehnt, so dass also auch jeder zweisilbige Reim unter diese Kategorie fiele, so gut wie die dreisilbigen (*seganon : theganon* etc.), die er hierher zieht, oder er mußte die Bezeichnung auf diejenigen Fälle beschränken, in denen nach seiner Meinung noch eine oder mehrere Silben vor dem Hauptton des Wortes am Reime teilnehmen, vgl. *ginuag : giuuuag, birînit : biscînit, gisprah : bisah, missifiangin : missigiangin.* In Bezug auf diese aber ist es unwahrscheinlich, dass ein Mitreimen beabsichtigt und beim Vortrage bemerkt ist. Es ist ja klar, dass sie sich auch unbeabsichtigt öfters einstellen mussten. Das Nämliche gilt im allgemeinen von den Doppelreimen wie *thara frua : thara zua.*

§ 81. Im 11. Jahrh. zeigt sich die Reimkunst zunächst unvollkommener als bei O. In der Genesis sind die einsilbigen Reime weit ungenauer (PBB II, 241), vgl. beispielsweise *geheiz : breit, gesach : gab, slach : brast, geduanch : nam; got : sat, sun : Kain, jâr : hêr, Abrahâm : ôheim, friunt : lant; frost : suht, stûnt : giench.* Noch häufiger im Verhältnis als bei O. reimen bloss tonlose Bildungssilben aufeinander (ib. 236), wenn auch ihre Vokale schon die Abschwächung erfahren haben; dabei kann der Reim wie bei O. durch Gleichheit des Silbenanlauts (*garten : chrûten*) eine Verstärkung erhalten (ib. 238). Verbreitet ist der Reim von Wurzelsilbe auf Bildungssilbe. Mitreimen der vorhergehenden betonten Silbe ist allerdings das gewöhnliche, aber die ganz reinen zwei- und dreisilbigen Reime machen einen viel geringeren Prozentsatz aus als bei O. Eine neue, bei O. fast noch gar nicht in Betracht kommende Art bilden die zweisilbigen Ausgänge mit kurzer erster Silbe. Diese werden nicht sehr viel anders behandelt als die mit langer erster Silbe. Wiewohl in ihnen, abgesehen von den § 36 besprochenen Fällen, die letzte Silbe ein viel geringeres Tongewicht hat, reimt sie noch zuweilen allein, vgl. *nase : muge, chonen : heben, leben : tragen, fernemen : chonen.* In den meisten Fällen wird der Reim wenigstens durch die Ähnlichkeit des konsonantischen Anlauts der Silbe etwas verstärkt. Dazu treten dann solche mit vollständiger Übereinstimmung wie *ergeben : haben, vernemen : chomen,* die ziemlich zahlreich sind. Zuweilen reimen solche zweisilbigen Ausgänge auch auf eine Silbe (PBB II, 245), vgl. *tûn : chomen, chiesen* (*chiesan?*) *: gehorsamen.*

Von solcher Unvollkommenheit aus vollzieht sich bis zum Ausgang des zwölften Jahrhunderts die Entwickelung bis zu vollständiger oder annähernder Reimgenauigkeit. Es zeigt sich dabei ein stufenweiser Fort-

schritt, doch so, dass manche Dichter ihren Zeitgenossen voraneilen oder hinter ihnen zurückbleiben. Die Bildungssilben, deren Vokal zu *e* abgeschwächt ist, verlieren die Fähigkeit, für sich allein Träger des Reims zu sein. Doch behaupten sich die Reime von Bildungs- auf Wurzelsilbe bis tief in das zwölfte Jahrh., vgl. *snê : miselsuhte* Exodus, *cheiser : er* Rolandsl.; desgleichen die von Bildungssilben aufeinander, sofern dieselben gleichen Anlaut haben, vgl. *vorhten : habeten* Exodus, *êren : vuoren, rôten : mieten* Ava, *swîcte : alte* Rolandsl., *diete : nôte* Rother. Die zwei- und dreisilbigen Reime, die so allmählich aufhören ein Luxus zu sein und zur Notwendigkeit werden, behalten doch, weil sie einen grösseren Lautkomplex umfassen als die einsilbigen, mehr Ungenauigkeit als diese. Je mehr die vorletzte (oder drittletzte) Silbe am Reim teilnimmt, um so mehr gestattet man sich Freiheiten in der letzten schwachen, wie sie bei O. meist nicht vorkommen, vgl. *guote : muoter, angel : slange, gelîche : rîches, ende : gesendet, wîle : îlent, hôrent : gelêret; besunder : funden, hinnen : geminnet* Ava; *alter : gehalten, gîsel : wisin, lûten : gebiutet* Rolandsl. Besonders häufig, auch schon in der Genesis ist Vernachlässigung eines *n* im Auslaut. Unvollständige Übereinstimmung der Tonsilben kann damit verbunden sein, vgl. *wunder : chinde, tougen : houbet* Ava, *einer : gescaiden, lâgen : iâmer,* Rolandsl. Beim mehrsilbigen wie beim einsilbigen Reime wird Übereinstimmung mehr in den Vokalen als in den Konsonanten angestrebt. Am leichtesten und am längsten werden stärkere vokalische Verschiedenheiten ertragen im zweisilbigen Reim, wenn innerhalb der Silbe noch der gleiche Konsonant folgt, vgl. *harte : swerten, herbergen : sorgen. naphe : kophe, worte : harte* Rol.; *marhe : geserwe, henden : bewunden* Rother. Die Konsonanten werden nicht beliebig unter einander gereimt, sondern es wird die nähere oder fernere Verwandtschaft derselben unter einander sehr beachtet. Der nämliche Laut kann sich dabei zu verschiedenen andern hinneigen, indem er mit dem einen dies, mit dem andern das gemein hat. Die grössere oder geringere Häufigkeit der einzelnen Bindungen hängt allerdings nicht nur von der Lautverwandtschaft ab, sondern auch von der Häufigkeit des Vorkommens gewisser Wörter und von der grösseren oder geringeren Leichtigkeit, mit der sie sich dem Sinne nach an einander schliessen. Besonders leicht werden mit einander gebunden *m : n, r : l, l : n, g : b*, die Gruppen *nn : ng : nd;* demnächst etwa *b : d, g : d, k : p : t, s : z, f : ch* (*h*), *g : w, g : v, d : l, d : n.* Doch fehlt fast keine Kombination, und die aus den allerdisparatesten Elementen kommt vor, wenn auch selten und in der Regel auf die ältesten Denkmäler beschränkt. Der Fortschritt vollzieht sich also sowohl durch zunehmende gänzliche Vermeidung der schwereren Bindungen als durch Seltenerwerden auch der leichteren. Noch ist hervorzuheben, dass die Bindung zweisilbiger stumpfer Ausgänge mit einsilbigen nicht sobald verschwindet. Sie ist z. B. in Kchr. und Rol. noch häufig, vgl. *nam : graben, man : varen, herzogen : chom, gên : segen.* Analog, aber seltener ist die Bindung eines dreisilbigen mit einem zweisilbigen Ausgange, vgl. *urchunde : vrumedest* Vor. Sündenklage.

Ausführlichere Zusammenstellungen über einzelne Denkmäler haben gegeben Voigt, PBB II, 231 (Genesis) u. 273 (Exodus); Kossmann QF LVII, 6 (Exodus); Langgut, *Untersuchungen über die Gedichte der Ava,* S. 38; Spencker *Zur Metrik des deutschen Rolandsliedes* (Diss. Rostock) 25 ff.; Rödiger ZfdA. 19, 279 (Litanei u. Heinr. v. Melk); E. Schröder QF XLIV, 20 (Anegenge). Über das Vorkommen gewisser Reime vgl. Bartsch, *Untersuchungen über das Nib.* S. 4 ff. 355 ff.

§ 82. In der Blütezeit der mittelhochdeutschen Literatur genügt eine Silbe für den Reim, sobald sie volltönenden Vokal hat und ihr eine oder

mehrere Silben vorangehen, die im stande sind, einen Fuss auszufüllen. Es ist nicht erforderlich, dass sie an sich einen Haupt- oder Nebenton trägt. Allerdings reimt eine nicht nebentonige Bildungssilbe in der Regel auf eine Wurzelsilbe, wodurch der Reimklang schärfer hervortritt, vgl. *geleit : trâcheit, vriuntschaft : kraft, árbeit : seit, Ártûs : hûs, pálas : was, vieriu : driu;* doch kommen auch Reime vor wie *árbeit : mánheit.* Eine Silbe mit schwachem *e* dagegen kann nur in der Verbindung mit der nächstvorhergehenden vollvokalischen zu einem zwei- oder dreisilbigen Reime dienen. Vereinzelte Ausnahmen begegnen im Volksepos. So der im Nib. häufige Reim *Hagene : degene* und *Rabene : degene* im Biterolf, wo noch die vollständige Übereinstimmung der zweiten und dritten Silbe genügt, sowie der noch freiere Reim *menege : Hagene* in Nib. B. Mit dem *e* der Bildungssilben steht dasjenige enklitisch angelehnter Wörter auf einer Stufe, vgl. *bat er : vater, wazzer : saz er, zôh er : hôher.* Die an vorletzter Stelle stehende vollvokalische Silbe kann eine Bildungssilbe sein, die allerdings dann auch meistens mit einer Wurzelsilbe gereimt wird, vgl. *handelunge : junge, armüete : güete.* Für die dreisilbigen Reime vgl. § 44. Erst vereinzelt erscheinen volltönende Vokale in der zweiten Silbe eines Reimes (Grimm S. 223), wie *vreislich : eislich, mislîch : genislîch, klârheit : wârheit, mîniu : dîniu.* Die Entstehung solcher Reime ist ebenso zu beurteilen wie die der zweisilbigen Reime überhaupt. Sie sind aus einsilbigen hervorgegangen.

Die Genauigkeit, auch in den mehrsilbigen Reimen, ist bei manchen Dichtern wie Gotfried und Konrad eine fast absolute. Andere entfernen sich mehr oder weniger von dieser Vollkommenheit. Insbesondere haben sich in der Kunstübung des Volksepos manche Freiheiten erhalten, aus denen man mit Unrecht auf ein höheres Alter der Gedichte selbst geschlossen hat (PBB 3, 429). Manche Kunstdichter haben dieselben zugleich mit den stilistischen Eigentümlichkeiten des Epos nachgeahmt. Das Urteil über die Reimgenauigkeit kompliziert sich übrigens vielfach mit dem Urteil über die dialektische Aussprache. Es ist häufig, dass da, wo vom Standpunkt des normalen Mhd. Ungenauigkeiten vorliegen, dieselben im Dialekt des Dichters verschwinden, aber vielleicht noch häufiger, dass sie in demselben nur gemildert werden, vgl. z. B. *a : â* vor *n, r, ht, i : ie* und *u : uo* vor *r* und *ht, o : a* vor *r*-Verbindungen, *i : e* und *u : o* im Md., *î : ei, û : ou, iu : öu* in späteren bairischen Quellen.

Über den rührenden einsilbigen und zweisilbigen Reim hat W. Grimm (I) sehr umfängliche Zusammenstellungen gemacht. Die Verhältnisse, die wir bei O. fanden, haben sich im allgemeinen durch die Übergangszeit hindurch fortgepflanzt. Die einzelnen Dichter zeigen beträchtliche Unterschiede in der Verwendung. Bei verschiedener Bedeutung der Reimwörter wird er weniger unangenehm empfunden und daher auch von keinem Dichter ganz gemieden. Ähnlich verhält es sich mit den Reimen von Simplex auf Kompositum und zwischen verschiedenen Komposita. Wo mehr als zwei Wörter mit einander gebunden werden, verliert der rührende Reim zwischen zweien unter diesen gleichfalls alles Anstössige, zumal wenn die gleichen Wörter durch ein verschiedenes unterbrochen werden, z. B. *ê : snê : ê, güete : gemüete : güete : hüete.* Doch sind auch sonst manche Fälle, in denen kein Bedeutungsunterschied besteht, nicht abzuleugnen. Grimm möchte sie alle beseitigen, abgesehen von denen, in welchen das Reimwort ein Pron., ein Hülfsverbum oder eine Partikel ist. Wenn diese Wörter eine gewisse Ausnahmestellung einnehmen wie schon bei O., so liegt dies nur daran, dass sie sich besonders bequem darbieten. Vom künstlerischen

Standpunkte aus wären sie noch mehr als andere zu verwerfen, da es schon an und für sich nicht lobenswert ist, wenn beide Reimwörter geringe Tonstärke haben. Entsprechend verhält es sich mit den rührenden Reimen, die durch Suffixe (meistens ursprünglich Kompositionsglieder) gebildet werden. Unter diesen sind die mit *-lîch, -lîche, -lîchen* recht häufig, seltener die mit *-heit, -keit, -schaft,* noch seltener die mit *-tuom, -haft, -sam, -bære, -nisse, -lîn.* Der matte Klang dieser Reime veranlasste gelegentlich zu zu einer Verstärkung durch Hineinziehen der vorhergehenden starktonigen Silbe. So entstanden nicht nur die schon erwähnten Reime wie *eislîch : freislîch,* sondern auch drei- und viersilbige wie *tegelich : klegelich, reinikeit : einikeit : gemeinikeit, hiuselîn : miuselîn; minneclîche : inneclîche.* Auch Reime wie *geltære : scheltære, senderinne : swenderinne* sind hierher zu ziehen. Von der Verwendung des rührenden Reimes als einer zufälligen Lizenz ist die absichtlich kunstvolle, meist mit Häufung verbundene zu unterscheiden. Bei dieser ist der rührende Reim zu gleicher Zeit ein stilistisches Mittel ähnlich wie der Refrain und die Responsion. Sie findet sich an einigen Stellen bei Hartmann, z. B. Greg. 611 ff. *muot : guot : guot : muot : guot : muot : guot : muot;* zur Regelmässigkeit ausgebildet in den in die Reimpaare eingestreuten Vierzeilen Gottfrieds und seiner Nachahmer mit der Stellung *wol : sol : wol : sol* oder *gât : hât : hât : gât;* in Liedern, vgl. Walther 47, 16 ff. 122, 24 ff. Neifen 34, 26.

Mit dieser Verwendung des rührenden Reimes hat der grammatische Reim eine gewisse Verwandtschaft, d. h. die Nebeneinanderstellung oder Verflechtung von verschiedenen Reimbindungen, zwischen denen etymologische und darum auch lautliche Verwandtschaft besteht. Am kunstvollsten ist diese Spielerei von Neifen ausgebildet, vgl. die Reime 9, 26 (*heide*) — *kleide* — *bekleit* — (*beide*) — *leide* — *leit* — *verswinden* — *swant* — *enbinden* — *enbant.* Sie findet sich ferner besonders in dem Schluss von Hartmanns sogenanntem ersten Büchlein, welcher neuerdings diesem abgesprochen ist (vgl. Saran, *Hartmann von Aue als Lyriker* S. 61).

§ 83. Vom 14. bis 16. Jahrh. zeigt sich die Reimkunst wieder unvollkommener. Selbst in den Meistersingerschulen, wo man so viele Aufmerksamkeit auf die äussere Form wendete, wurde die Genauigkeit des 13. Jahrhs. nicht erreicht. Ungünstig wirkte dabei das Zunehmen der dialektischen Unterschiede, indem auch die in der Mundart des Dichters reinen Reime in einer andern Aussprache unrein wurden, wodurch das Gefühl für die Reinheit abgestumpft werden musste. Doch kehrte man, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, doch nicht wieder zu der Unvollkommenheit zurück, wie sie noch um die Mitte des 12. Jahrhs. bestand. Rührender Reim findet sich im allgemeinen noch wie früher, in der Tabulatur der Meistersinger aber wird er verpönt. Künstliche Verwendung bei Suchenwirt 43—45. Zweisilbige Reime wie *sparung : narung, redlich : unschedlich* (H. Sachs) mit vollvokalischer zweiter Silbe wurden auch jetzt nicht sehr üblich, abgesehen von solchen auf *-ig* (*schuldig : ungeduldig, kleinmütig : wütig* etc.), die wohl eigentlich nicht hierher zu stellen sind (mhd. *-ec*). Man brauchte sie nicht anzuwenden, indem auch die mechanische Zählung es gestattete, die betreffenden Silben in den stumpfen Reim zu bringen (*labúng : júng, sein : prüstléin, weiszhéit : bereyt, trübsál : jhamerthal* etc.). Werden doch jetzt vereinzelt sogar wieder Silben mit schwachem *e* im Reim verwendet, vgl. bei H. Sachs z. B. *denn : gottlosen* und sogar *Eulenspiegel : semel* (Sommer S. 34). Dagegen kommen gleitende Reime mit volltönendem Vokal in letzter oder vorletzter Silbe vor (Sommer S. 49) wie *tragerin : plagerin* oder *gebrechlichen : unaussprechlichen.* In Reimen der ersteren Art können die

Wörter aber auch zu Trägern von zwei Hebungen gemacht werden (Sommer S. 46).

§ 84. Seit Opitz begann man auch dem Reime wieder grössere Aufmerksamkeit zuzuwenden, doch blieb eine gewisse Laxheit der ganzen neueren Dichtkunst eigen. Diese hängt wieder mit den mundartlichen Verschiedenheiten zusammen, die trotz der immer strenger werdenden Einigung in der Schreibung doch in der Aussprache fortdauerten. Wenn wir auch absehen von solchen Lizenzen, die gewöhnlich getadelt werden, und doch bei unseren besten Dichtern nicht ganz selten sind, und vollends von denjenigen Fällen, in denen sich der mundartliche Einfluss in ganz krasser Weise zeigt, wie z. B. in den Jugendgedichten Schillers, so ist dieser Einfluss immer noch gross genug hinsichtlich dessen, was allgemein oder in grossen Teilen Deutschlands üblich war und noch ist. In den meisten Mundarten war die Rundung der Vokale *ü, ö* etc. verloren gegangen. Dadurch wurden *ü : i, ö : e, eu : ei* allgemein gestattete Reime, da auch diejenigen, in deren Aussprache kein Zusammenfall eingetreten war, aus Bequemlichkeit dem Beispiele der übrigen folgten. Die neuen aus *î, û, iu* entstandenen Diphthonge *ei, au, eu* (*äu*) sind in Oberdeutschland von den alten = mhd. *ei, ou, öu* bis auf den heutigen Tag verschieden. Indem aber in der nord- und mitteldeutschen Aussprache der Schriftsprache beide Klassen zusammenfielen und daher anstandslos auf einander gereimt wurden, folgten auch die Oberdeutschen zum Nachteile des Gefühls für Reimgenauigkeit. Der mittelhochdeutsche Unterschied von offenem und geschlossenem *e* ging bei Bewahrung der Kürze dem grösseren Teile von Deutschland verloren und wird daher jetzt auch für die Schriftsprache nicht anerkannt. In Ober- und zum Teil auch in Mitteldeutschland ist er geblieben, und den betreffenden Gegenden ist so wieder eine Reimungenauigkeit aufgedrängt, von der man anderwärts keine Ahnung hat. Für die Länge hat sich der Unterschied im grössten Teile von Deutschland erhalten, aber in Bezug auf viele einzelne Wörter bestehen Unterschiede in der Aussprache, und die allgemeine Unsicherheit musste dazu beitragen, dass man keinen Anstand nahm, offenes und geschlossenes *e* auf einander zu reimen. In manchen Mundarten besteht eine dreifache Qualität. Dies war für Opitz die Veranlassung, Unterscheidung zwischen *ê* = mhd. *ê* und *ê* = mhd. *e* und *ë* zu fordern und zu beobachten (PBB 13, 567 ff.); aber diese Unterscheidung konnte nicht aufrecht erhalten werden, weil sie sich nicht mit derjenigen in andern Mundarten deckte. Der Reim von *g* auf *ch* im Auslaut und vor *t* war ausser nach *n* in dem nördlichen Teile von Deutschland rein und wurde daher häufig angewendet trotz des Widerspruches mit der oberdeutschen und der bis vor kurzem noch allgemein auf dem Theater herrschenden Aussprache. In Bezug auf die Aussprache des *ng* im Auslaut zerfällt Deutschland gleichfallls in einen nördlichen und einen südlichen Teil. In jenem ist *sang : Bank* ein reiner, *sang : bang'* ein unreiner Reim, in diesem umgekehrt. Und so liessen sich noch manche Fälle aufführen, bei denen das Verhältnis ein ähnliches ist. Um für alle Gebildeten in ganz Deutschland vollkommen rein zu reimen, müsste man sich einer Menge von Bindungen enthalten, die jetzt gäng und gäbe sind. Auch von den sorgfältigsten Reimern wie W. Schlegel und Platen ist dieses Ideal nicht vollständig erreicht.

Gegen den rührenden Reim wendeten sich frühzeitig die Theoretiker, z. B. Zesen und Weise. Letzterer will ihn nur zulassen, wenn ein Wort emphatisch wiederholt wird. Doch kommen Beispiele auch noch im 18. Jahrh. vor, und es fanden sich auch Verteidiger (Koberstein III, 250^{6-10}). Ab-

sichtlich kunstvoll verwendet wurde er von Lessing in mehreren epigrammatischen Gedichten (vgl. Mehring S. 39), hie und da von den Romantikern nach romanischem Vorbild (vgl. z. B. in Tiecks Genoveva *Feuerbrunst : Himmelbrunst, Himmelsfeuer : irdisch Feuer*), besonders aber in den Nachbildungen orientalischer Dichtungen, vor allem regelmässig im Ghasel.

Die Verwendbarkeit der Bildungssilben als Träger des Reimes war dadurch, dass sie nur, wenn der stärkere Nebenton auf ihnen lag, zu Trägern des Versaccentes gemacht werden konnten, erheblich eingeschränkt. Immerhin erscheinen sie noch häufig genug im einsilbigen und zweisilbigen Reime, gewöhnlich mit Wurzelsilben gebunden, was seine Ursache freilich auch darin hatte, dass sonst in den meisten Fällen keine anderen als rührende Reime möglich gewesen wären, vgl. *Kaiserin : Sinn, Finsternissen : gerissen*. Selten werden Bildungssilben auf einander gereimt, z. B. *Huldigungen : Opferungen* (Bürger). Doch erscheint selbst noch schwaches *e* in der Reimsilbe, ziemlich häufig bei Schiller, vgl. *Segnungen : Wiedersehn, Redlichen : Leidenden*; desgl. bei Hölderlin, vgl. *Schöpfungen : Unsterblichen, Genügsamen : Glücklichen* etc.; selbst bei Bürger *Tausenden : Indien*. Daneben kommt es vor, dass die beiden vorhergehenden Silben mitreimen, vgl. *sanfterglühendè : blühendè* Uhland. Diese Reime müssen von den gleitenden, die nur eine Hebung tragen, unterschieden und mit den Doppelreimen (vgl. unten) verglichen werden.

Die vollen Bildungssilben ohne Nebenton waren nicht mehr anders verwendbar als mit der vorhergehenden starktonigen im weiblichen Reime, also z. B. *Bewegung : Regung, Begängnis : Verhängnis, Reinheit : Feinheit, einsam : gemeinsam, vergleichbar : unerreichbar*. Opitz aber meidet solche Reime, wohl weil sie im Französischen kein Vorbild hatten. Die meisten andern Dichter des 17. Jahrh. sind weniger streng und gestatten sich namentlich Reime wie *günstig : brünstig* und andere mit *-ig*, seltener auch solche wie *Befleissung : Verheissung, Wemut : Demut, Plato : Cato*. Die genauere Anlehnung an die klassische französische Literatur erzeugt wieder eine grössere Strenge. Gottsched verpönte alle sogenannten spondäischen Reime, und die Dichter, die unter seinem Einflusse stehen, meiden dieselben ganz oder gestatten sie nur selten, während sie Haller und seine Nachfolger nicht scheuen. Seit der Sturm- und Drangzeit gilt keine Beschränkung mehr. Seit Bürger werden solche vollklingenden Reime von manchen Dichtern sogar absichtlich gesucht. (Vgl. hierzu Köster in seiner Ausg. von Schönaichs Neologischem Wörterbuch, S. 484—492, dazu noch Jellineck, AfdA 29, 101).

Weiterhin verwendet man dann auch Zusammensetzungen im zweisilbigen Reime, z. B. *Weinhaus : Beinhaus*. Endlich wird auch ein selbständiges Wort einem andern im Reime untergeordnet, nicht bloss so, wie es in der älteren Zeit üblich war, mit Abschwächung des Wurzelvokals zu schwachem *e* durch die Enklisis (vgl. *leichtes : erreicht es* Goethe), sondern mit Bewahrung des vollen Vokalklanges. Im 17. Jahrh. wurde diese Reimart noch gewöhnlich gemissbilligt, z. B. v. Zesen und Hunold. In neuerer Zeit ist sie namentlich von Voss, Goethe, Rückert, Platen und den Nachahmern dieser beiden zu besondern Effekten verwendet, z. B. *Schwur an : Turan, dort war : Wort war, versöhnt euch : krönt euch, Knall spielt : Ball spielt, gehn sah : stehn sah*; zuweilen um komische Wirkung hervorzubringen, vgl. *Amor : seiner Dam' Ohr* Voss, *Romantik : Uhland, Tieck* Heine. Wegen des volleren Klanges der zweiten Silbe erschien vollständige Übereinstimmung in derselben nicht notwendig. Man begnügte sich damit, dass jede Silbe für sich einen Reim bildete: vgl. *Lauf stört : aufhört, Erzklang : Herz*

bang Goethe, *lind wob : Wind schnob, schlägt Herz : trägt Schmerz* Rückert, *Duftrauch : Lufthauch* Strachwitz, *Schlachtlied : Nacht zieht* Scheffel.

Ebenso stellen sich im gleitenden Reim volle Vokale ein; in der Mittelsilbe, vgl. *Sterblichen : verderblichen : érblichen* Goethe, selbst *Klarheiten : Wahrheiten* F. Schlegel; häufiger in der Schlusssilbe, vgl. *Huldigung : Entschuldigung* Goethe, *Schlagebaum : Tragebaum* Rückert, *Wunde nichts : Gesunde nichts : Runde nichts* Platen; in beiden, vgl. *packt man auf : sackt man auf* Goethe, *Not zu sein : bedroht zu sein : Boot zu sein* Platen. Gewöhnlicher fehlt volle Übereinstimmung, vgl. *Werdelust : Erdebrust, Freude nah : Leide da* Goethe. Man pflegt einen solchen Reim als Doppelreim zu bezeichnen. Indessen muss man davon doch den eigentlichen Doppelreim unterscheiden, bei welchem auf die letzte Silbe ein Versaccent fällt, so dass nun das Mitreimen der drittletzten ein Luxus ist, vgl. *Tíefen Grúnd : schlíefen, kúnd* Sallet. Im Gegensatz zu diesem Luxus steht es, wenn Goethe sich mit dem Reim der letzten Silbe begnügt, auch wo dieselbe den Schluß eines dreisilbigen Fusses bildet, z. B. *Bérg und Wald : álsobald* (vgl. Faust 9812 ff. II 844 ff.). Er reimt auch betonte und unbetonte Schlusssilbe aufeinander, vgl. *Hőr' ich doch béides fern : Náh wär' ich gérn* etc. Der Doppelreim kann sich auch über vier und mehr Silben erstrecken, vgl. *lauschend liegen : rauschend wiegen* Sallet, *steigen wollte : zeigen sollte, herzbetrübte : schmerzgeübte* Rückert; er kann sich auch zum dreifachen Reim steigern, vgl. *alten schaurigen Klause : kalten traurigen Hause* Heine. Der doppelte und dreifache Reim kann auch ganz oder teilweise rührend sein und nähert sich dadurch wieder dem reinen gleitenden Reim, vgl. bei Rückert *Allmächtigkeit : Gerechtigkeit : Schlechtigkeit, rag' ich hoch : trag' ich hoch, Löwen gleich : Möwen gleich; reichgestimmte : weichgestimmte : gleichgestimmte, Hand die Probe : bestand die Probe; errungen habe : erschwungen habe : ersungen habe; ein Held geschaffen : ein Held in Waffen; Königreich : König reich; Streit gewonnen haben : Zeit gewonnen haben.* Die ausgedehnteste Anwendung hat der rührende Doppelreim im Ghasel gefunden, in welchem die Bindung (ausser durch gewöhnliche Reime) einfach durch Wiederholung des gleichen Wortes oder der gleichen Wortgruppe gebildet werden kann, aber auch so, dass dem gleichen Worte ein ungleiches reimendes vorangeht, z. B. *Streiter nicht : heiter nicht : Leiter nicht : Reiter nicht* etc. oder *Flamme liebgewonnen : Schramme liebgewonnen : Lamme liebgewonnen* etc.

Auch der grammatische Reim ist von neueren Virtuosen wieder aufgenommen. So reimt Rückert (5, 321) *aufgeschlossen — aufzuschliessen — begossen — begiessen — genossen — geniessen — beschlossen — beschliessen.* Vgl. ferner (12, 522) *Gelungen ist mir, was noch keinem je gelang; Dass jedem Wünscher nun sein Wunsch gelinge! Verdungen hatt' ich mich um Lohn, den ich bedang, Allein die Liebste hielt nicht die Bedinge* etc.

Alle besprochenen selteneren Reimarten haben in Rückerts Makamen reichliche Verwendung gefunden.

§ 85. Eine wesentliche Funktion des Reimes ist die Gliederung der metrischen Gebilde zu markieren. Er steht also zunächst am Versschluss. Mehrere auf einander folgende Verse werden in Folge davon, dass sie durch den Reim mit einander gebunden werden, zu einer höheren Einheit, die zunächst über der Verseinheit steht. Als einfachstes derartiges Gebilde spielt das Reimpaar eine grosse Rolle. Es werden aber auf einer höheren Stufe der Entwickelung auch schon kompliziertere Gebilde, indem sie durch auf einander reimende Wörter abgeschlossen werden, zu einer Einheit verbunden, und diese Gebilde geben sich eben dadurch als etwas

Zusammengehöriges, als Zwischenstufe zwischen dem Einzelverse und der durch den Reim hergestellten höheren Einheit kund. Das älteste und einfachste Beispiel hierfür haben wir in dem Reimpaar aus zwei sogenannten Langzeilen, vgl. MF 14

> Ich sach boten des sumeres; daz wâren bluomen alsô rôt.
> weist du, schœne frouwe, waz dir ein ritter enbôt.

Ebenso besteht die spanische Romanzenstrophe aus zwei Gliedern von je zwei Versen, vgl. Uhlands Sängerliebe:

> In den Thalen der Provence Ist der Minnesang entsprossen,
> Kind des Frühlings und der Minne, Holder, inniger Genossen.

Die vorderen Zeilen sind also hier reimlos, Waisen nach der Terminologie der Meistersinger, und eben die Reimlosigkeit im Gegensatz zu dem durch den Reim bezeichneten Abschluss der hinteren ist ein Merkmal des engeren Zusammenhanges. Das Verhältnis wird aber nicht geändert, wenn die Ausgänge der Vorderzeilen auf einander reimen, so dass überschlagender Reim entsteht ab ab; denn a kann dabei immer nur als Abschluss eines Verses erscheinen, dagegen b als Abschluss einer aus zwei Versen bestehenden Periode. Ebenso ist bei der Stellung abc abc nur durch c ein Periodenabschluss angezeigt, desgleichen bei der Stellung aab ccb nur durch b. Der Reim spielt daher als Periodenabschluss beinahe eine ebenso grosse Rolle wie als Abschluss des Einzelverses. Widerspruch zwischen der Reimstellung und der Gliederung im Bau einer Strophe kommt meines Wissens in den volkstümlicheren Formen nie vor, weder in älterer, noch in neuerer Zeit. Wo er sich findet, ist er direkt oder indirekt auf den Einfluss der romanischen Poesie zurückzuführen. Hierher gehört die kreuzweise Reimstellung ab ba, welche sich zuerst bei den Minnesingern romanischer Schule wie Friedrich von Hausen findet und von da an in der Kunstlyrik nicht selten. Dazu kommen andere, künstlichere Reimverschlingungen in der mittelalterlichen Lyrik wie in der modernen Nachbildung romanischer Formen. Ebenso ist das Prinzip, dass der Reim Kennzeichen der Gliederung ist, verlassen, wenn eine Waise auftritt, die nicht mit der folgenden Zeile zu einer Periode gehört, oder ein Korn (vgl. weiter unten), welches keinen Periodenabschluss bildet.

§ 86. In den volkstümlichen Gebilden begnügt man sich meistens, zwei Zeilen aufeinander zu reimen. Die Durchführung eines Reimes durch mehr als zwei, ja durch viele Zeilen ist zunächst romanischen Vorbildern entlehnt, daher bei den Minnesingern romanischer Schule gewöhnlich. Die bei den Troubadours übliche Verbindung mehrerer Strophen durch den Reim ist im allgemeinen nicht nachgeahmt. Nur eine Art, die darin besteht, dass eine Zeile auf die entsprechenden Zeilen der übrigen Strophen reimt, findet sich öfters bei den Minnesingern und noch bei den späteren Meistersingern, welche dafür den Terminus »Körner« gebrauchen.[1] Nur ausnahmsweise sind ganze Strophen in entsprechender Weise mit einander gebunden (vgl. Neifen II, 6. Lichtenstein 443, 8). Kaum hierher zu ziehen ist es, wenn Strophen durch Refrain mit einander gebunden sind, welcher dann noch die Übereinstimmung anderer Zeilen, die mit ihm reimen, veranlassen kann. Die modernen Formen, in denen der Reim mehrere Strophen verbindet, sind gleichfalls romanischen Ursprungs, so die Terzine und Sestine.

[1] Giske *Über Körner und verwandte Erscheinungen in der mittelhochdeutschen Lyrik* (ZfdPh 18, 57. 210. 329), eine Arbeit, in der leider nicht zwischen Zufälligem und Beabsichtigtem unterschieden ist.

§ 87. Auch innerhalb des Verses treten Reime auf, die man dann als innere Reime[1] bezeichnet. Man ist in der Anwendung dieser Bezeichnung nicht immer ganz genau. Man darf z. B. nicht die Cäsurreime des Nibelungenliedes hierher rechnen, man müsste denn jeden Reim als einen inneren bezeichnen, der nicht den Abschluss einer Periode bildet. Innere Reime konnten zunächst zufällig auftreten, gerade wie die Reime am Schluss der vorderen Hälfte einer Langzeile, dann bemerkt und gesucht werden. Sie treten daher noch häufig als ein gelegentlicher Schmuck auf, der nicht gleichmässig durch alle entsprechenden Teile eines Gedichtes durchgeführt ist. Doch beruht die Verbreitung des inneren Reimes bei den Minnesingern wesentlich auf dem Einfluss romanischer Vorbilder, in denen man bereits eine reiche Ausbildung desselben vorfand.

Es ist nicht immer mit Sicherheit zu entscheiden, ob ein Reim den Schluss eines Verses bildet oder nicht. Es gibt zwar gewisse Kriterien, an denen innerer Reim als solcher erkannt wird (vgl. Bartsch S. 130), es hängt aber immer von Zufälligkeiten ab, ob eins von denselben vorhanden ist, und der Mangel eines solchen Kriteriums ist an sich kein Beweis dafür, dass Endreim vorliegt.

In der Regel trifft auch der innere Reim mit der naturgemässen Gliederung zusammen; er bindet also die stärkstbetonten Wörter und steht besonders an den Stellen, wo wir eine freiere, nicht versschliessende Cäsur anerkennen dürfen. Doch geht bei manchen Minnesingern die Künstelei so weit, dass sie nicht selten sogar unbetonte Silben reimen lassen.

Bei der Klassifikation der inneren Reime müssen wir wohl zunächst danach unterscheiden, ob dieselben unter sich reimen oder ob ein innerer Reim mit einem Endreim gebunden ist. Die Bindungen innerer Reime auf einander zerfallen wieder in zwei Hauptarten. 1) Die Reimwörter stehen in der nämlichen Zeile, was Grimm als Binnenreim bezeichnet, vgl.

ir sît tôt vil kleiner nôt, ist iu der ermel ab gezart

Eine Unterart des Binnenreims, von Grimm aber davon gesondert, ist der Schlagreim (so schon von den Meistersingern benannt), der darin besteht, dass unmittelbar auf einander folgende oder nur durch ein Enklitikum getrennte Wörter aufeinander reimen, vgl.

1) versinne minne sich
2) si hât den rât den man dâ heizet wîbes güete
3) tuot daz swaz wol mac zemen

Wie das letzte Beispiel zeigt, kommen also auch unbetonte Silben im Schlagreim vor. 2) Die Reimwörter stehen in verschiedenen Zeilen (Inreim nach Bartsch). Diese pflegen dann auch sonst mit einander zu korrespondieren und durch den Endreim mit einander gebunden zu sein, vgl.

mir ist von den kinden dâ her mîne tage
entflogen mit den winden, deich von herzen klage

Am häufigsten werden die entsprechenden Zeilen der beiden Stollen (vgl. § 95) so mit einander verknüpft, z. B.

ein wîp mich des betwungen hât
daz ich ir iemer dienen muoz,
der lîp vil wol ze wunsche stât.

Bei der Bindung von innerem Reim mit Endreim sind die entsprechenden beiden Hauptarten zu unterscheiden. 1) Die Reimworte gehören der gleichen Zeile an (Mittelreim nach Bartsch), vgl.

dar zuo diu linde süeze und linde.

2) Die Reimworte gehören verschiedenen Zeilen an. Diesen Fall stellt Bartsch unzweckmässigerweise gleichfalls unter die Kategorie Inreim. a) Am gewöhnlichsten wird das Reimwort im Inneren mit dem Schluss der vorhergehenden Zeile gebunden, vgl.

swaz aber ich von wunnen schouwe,
doch wil mîn frouwe daz ich kumber dol

b) Seltener ist das Reimwort im Innern mit dem Schluss einer folgenden Zeile gebunden, vgl.

dar in senkent sich diu vogellîn,
diu gedœne lûte erklenkent.

Eine Abart von a ist der von Grimm sogenannte übergehende Reim, der darin besteht, dass das Anfangswort einer Zeile auf den Schluss der vorhergehenden reimt, vgl.

winder, dîn unsenftikeit
leit uns allen bringet.
singet niemer nahtegal,
schal der kleinen vogelîn ist gesweiget.

Derselbe kommt auch vor, wenn das Anfangswort unbetont ist, vgl.

lieben kint,
sint vrœlich vrô engegen der lieben sumerzît

Eine Abart entweder zu 1 oder zu 2 b wird durch die Pausen (so schon von den Meistersingern bezeichnet) gebildet. Durch die Pause wird der Anfang einer Zeile, einer Periode oder einer ganzen Strophe mit dem Schluss gebunden, vgl.

1) ein klôsenære ob erz vertrüege? ich wæne, er nein
2) des habet ir von schulden grœzer reht dan ê;
welt irs vernemen, ich sage iu wes

Die Pause ist meist einsilbig und wird dann fast immer durch ein unbetontes Wort gebildet.

Werden mehr als zwei Reimwörter auf einander gebunden, so entstehen nicht selten Kombinationen der hier unterschiedenen Arten. Namentlich können mehrere innere Reime unter einander und zugleich mit einem oder mehreren Endreimen gebunden sein.

Im 17. Jahrh. ist der innere Reim besonders bei Zesen und den Nürnbergern beliebt. Später wird er selten verwendet, doch ist er häufiger, als es nach der in den Drucken gemachten Zeilenabteilung scheint, für welche der Reim gewöhnlich allein massgebend gewesen ist.

[1] W. Grimm S. 185 ff. Bartsch *Der innere Reim in der höfischen Lyrik* (Germ. 12, 129).

§ 88. Der Reim hat viele Jahrhunderte hindurch als notwendiges Zubehör des Verses gegolten. Als ein reimloses Gedicht wird eine aus dem 11. Jahrh. stammende Beschreibung von Himmel und Hölle betrachtet (MSD 30), gewiss mit Unrecht. Es ist Prosa. Durch die Art der Darstellung ist es bedingt, dass sich die Rede in kleine Abschnitte gliedert, die sich meistens in das Vierhebungsschema pressen lassen. Die Reimverse aus derselben Zeit haben einen anderen Charakter. Die frühesten Versuche, sich vom Reime loszumachen, gehören einer viel späteren Zeit an. Sie stehen unter dem Einflusse der antiken Dichtung und gehen Hand in Hand mit der Nachbildung der künstlicheren Rhythmen des Altertums (vgl. § 62. 68 ff.), bei welcher übrigens der Reim auch öfters noch beibehalten wurde. Dazu kam dann aber auch das Vorbild des englischen Blankverses. Durch dieses wurden die ersten umfänglicheren Versuche

veranlasst. Der Kasseler Arzt Joh. Rhenanus wendete ihn zuerst (1613) in einem nicht zum Druck gelangten Drama an (vgl. Höpfner, Reformbestrebungen 39). Es folgte E. G. v. Berge mit einer Übersetzung von Miltons verlorenem Paradiese (Zerbst 1682, vgl. Sauer, Sitz.-Ber. d. Wiener Ak. phil.-hist. Klasse 90, S. 628). Reimlose Alexandriner verwendete Ludw. v. Seckendorf in einer Übersetzung von Lucans Pharsalia (Leipz. 1695). Ein förmlicher Kampf gegen den Reim beginnt im 18. Jahrh., von den Schweizern angeregt (Koberstein III, 212 ff. 243 ff.). Bodmer äusserte schon in den Discursen der Mahler Bedenken gegen den Wert des Reimes und teilte Proben reimfreier Verse mit. Gottsched stand der Zulassung derselben anfangs nicht ungünstig gegenüber, fand sie namentlich für das Drama geeignet, gab auch selbst Proben, ohne jedoch je darauf auszugehen, den Reim ganz zu beseitigen. Dagegen geradezu feindlich gegen denselben trat Drollinger auf in zwei Gedichten, die freilich selbst noch gereimt waren; desgleichen Breitinger in der Kritischen Dichtkunst. Aber erst in dem Halleschen Dichterkreise fanden Bodmers und Gottscheds Versuche eine Nachfolge, die über das blosse Experiment hinausging. In Thirsis und Damons freundschaftlichen Liedern (1745) waren die meisten Gedichte reimlos; in mehreren, namentlich im Tempel der wahren Dichtkunst, wurde der Reim prinzipiell verworfen (vgl. »dass sich mein Vers in wahrer Schönheit zeigt, Da der vermeinte Schmuck der lehren Reime fehlet«); von besonderer Bedeutung war auch eine Beigabe Bodmers, die Übersetzung einiger Erzählungen aus Thomsons Jahreszeiten im Versmass des Originals, in Blankversen, worin sich Bodmer schon vorher versucht hatte, ohne dass dieser Versuch an die Öffentlichkeit gekommen war (vgl. Sauer a. a. O. 632). Schon vor dem Erscheinen dieser Sammlung hatten Lange und Pyra auf jüngere Dichter eingewirkt. Uzens Frühlingsode (vgl. § 69) war reimlos und danach die meisten sich daran anlehnenden Oden, sowie Kleists Frühling. Durch Pyras Beispiel war Gleim zu seinem *Versuch in scherzhaften Liedern* (1744) angeregt, welcher noch eine ganze Reihe von sogenannten anakreontischen Oden in reimlosen iambischen Vierfüsslern im Gefolge hatte. Lange's Horazische Oden (1747) wurden durch eine Vorrede von G. F. Meier eingeleitet, die eigens dazu geschrieben war, die Verwerflichkeit der Reime darzulegen. Es folgten die strengeren Nachahmungen antiker Formen durch Klopstock. Jetzt wurde das Eintreten für oder wider den Reim zu einer Parteiangelegenheit Gottscheds und seiner Anhänger auf der einen, der Schweizer auf der anderen Seite. Doch gelangte bald eine mittlere Ansicht zur Herrschaft. Die Reimlosigkeit wurde im allgemeinen als selbstverständlich betrachtet in den an antike Muster angelehnten künstlicheren Formen. Sie hatte daher auf gewissen Gebieten der Dichtkunst das gleiche Schicksal wie die letzteren. Vereinzelt sind immer die Versuche geblieben, den Reim mit den Horazischen Odenstrophen zu verbinden. Nicht so ausschliesslich behauptete sich die Reimlosigkeit in den freien Rhythmen. Die bedeutsamste Einschränkung erfuhr der Gebrauch des Reimes durch das Eindringen des Blankverses (vgl. § 102). Dagegen stand Klopstock in seiner späteren Zeit als absoluter Gegner des Reimes ziemlich isoliert da und fand in der Anwendung rein iambischer reimloser Strophen wenig Nachahmung.

2. ASSONANZ.

§ 89. Unter Assonanz versteht man einen ungenauen Reim, speziell die blosse Übereinstimmung im Vokal bei Ungleichheit der Konsonanten.

Die Assonanz ist, wie wir gesehen haben, ebenso alt wie der genaue Reim, insofern sie mit diesem und mit anderen Arten des unvollkommenen Reimes beliebig wechselt und als gleichwertig betrachtet wird. Dagegen als ein besonderes, vom Reim verschiedenes Mittel der Versbindung ist sie erst spät aus Spanien eingeführt. Herder hat sie in den Fragmenten empfohlen. Wirklich angewendet ist sie erst von A. W. und F. Schlegel, Tieck und anderen Romantikern. Am häufigsten ist sie bei Nachbildung der spanischen Romanzenstrophe gebraucht, und dann in der Regel mit Durchführung des gleichen Vokals durch eine ganze Romanze. Weiteres bei Minor S. 343 ff. und Hügli, Die romanischen Strophen (s. zu § 103), S. 56 ff.

3. ALLITERATION.

§ 90. Bei Otfrid findet sich ein reimloses, dagegen regelrecht alliterierendes Verspaar (I, 18, 9), welches wahrscheinlich anderswoher herübergenommen ist. Einen Nachklang der alliterierenden Dichtung haben wir sicher auch I, 5, 5. 6 anzuerkennen (*sterrono straza, uuega uuolkono*). Noch in einer ziemlichen Anzahl von Fällen findet sich Alliteration innerhalb einer Kurzzeile, ohne dass sich genau feststellen lässt, wieweit dieselbe beabsichtigt ist[1]. Zurückzuweisen ist aber die Ansicht, dass sich noch in der mittelhochdeutschen Dichtung besonders im Volksepos Spuren von einer Nachwirkung der altgermanischen Alliteration zeigen[2]. In einigen Fällen handelt es sich um volkstümliche Formeln, die Gemeingut der Sprache waren, in anderen beruht die Übereinstimmung im Anlaut auf Zufall[3]. Entsprechend verhält es sich mit gelegentlicher Alliteration bei modernen Dichtern. Hie und da liegt derselben allerdings ein absichtliches Streben nach Klangeffekten zugrunde. Mit dem Versbau hat dergleichen nichts zu schaffen. Erst im 19. Jahrh. ist die Alliteration als etwas zur Versbildung Gehöriges aus der altgermanischen, zunächst der nordischen Dichtung, eingeführt[4]. Fouqué war es, der zuerst eine ausgedehntere Anwendung von ihr machte (»Der Held des Nordens« 1808). Er fand aber zunächst wenig Nachfolge (Rückert, Lappe), abgesehen von den Übersetzungen alter alliterierender Dichtungen, bis in den sechsziger Jahren R. Wagner und W. Jordan seine Bestrebungen wieder aufnahmen. Es fehlte bei allen diesen Versuchen an einer richtigen Einsicht in die Gesetze der alten Alliterationsdichtung. Selbst die von Germanisten herrührenden Übersetzungen verstossen vielfach dagegen. Jordan, der doch einen genauen Anschluss an das Alte erstrebte, stellte der schon richtig erkannten Regel über die Stellung der Alliterationsstäbe eine auf falscher Auffassung beruhende eigene Theorie gegenüber (*Der epische Vers der Germanen und sein Stabreim*, Frankf. a/M. 1868, S. 44 ff.). Er verteilt die Alliteration ganz willkürlich unter die vier Hebungen seiner Langzeile. Die Alliteration fällt auch bei ihm durchaus nicht immer auf die stärkst betonten Wörter, vgl. *und Verse für's Auge formte die Feder* oder *und leg' auf die Lippen das Lied von Siegfrid.* Noch viel willkürlicher ist die Verwendung der Alliteration bei Wagner[5] und vollends bei Fouqué.

[1] Simrock *Nibelungenstrophe* 54 ff. Koegel *Gesch. der deutsch. Lit.* II, 41 ff. — [2] O. Vilmar *Reste der Alliteration im Nibelungenliede*, Marb. 1855. — [3]) J. V. Zingerle *Die Alliteration bei mhd. Dichtern* (Sitz.-Ber. d. Wien. Ak., phil.-hist. Klasse 47, 103—174). — [4] K. Sirker *Der Stabreim bei den neueren deutschen Dichtern* (Progr. Saarlouis 1873). Ackermann *Der Stabreim in der modernen Poesie*, Petersburg 1877. — [5] Herrmann *Richard Wagner und der Stabreim.* Hagen u. Leipz. 1883 (dilettantisch).

4. REFRAIN.

§ 91. Der Refrain ist ein Mittel des poetischen Stiles. Nur insofern er zugleich die metrische Gliederung kennzeichnet, muss seiner auch hier gedacht werden[1].

Ob in der altgermanischen Poesie Refrain verwendet ist, wissen wir nicht. Nachweisbar ist er nicht; das entscheidet aber nichts, da unser Wissen von den ältesten Gattungen auf dürftige Zeugnisse beschränkt ist. Wo das Vorhandensein des Refrains zuerst beglaubigt ist, steht er unter fremdem Einfluss. Bei Otfrid findet sich in mehreren lyrischen Partieen Wiederholung der gleichen Zeilen als Abschluss von Perioden; diese ist aber nur stilistisch und hat mit der metrischen Gliederung nichts zu schaffen. Dasselbe gilt von den refrainartigen Schlüssen der Abschnitte des Georgsliedes, da diese Abschnitte von ungleicher Länge sind. Als ein Zeugnis für den Refrain pflegt die Stelle aus dem Ludwigsliede angeführt zu werden:

Ther kuning reit kuono, Sang lioth frâno,
Joh alle saman sungun: Kyrrieleison.

Indessen ist hier die Auffassung, welche am nächsten liegt, dass das Kyrieeleison nur einmal nach Beendigung des Liedes gesungen wurde. Jedenfalls nötigt nichts, die Worte anders zu verstehen. Auch die übrigen ältesten Zeugnisse[2] für die Verwendung des Kyrieeleison im Volksgesange lassen dasselbe nicht als Refrain erscheinen, auch diejenigen nicht, in denen von einer häufigen Wiederholung desselben die Rede ist, denn nicht die Wiederholung an sich, sondern erst die Zwischenschiebung anderer, unter sich verschiedener, aber metrisch sich entsprechender Elemente macht den Refrain. Dennoch steht die Verwendungsweise des Kyrieeleison, deren im Ludwigsliede und anderwärts gedacht wird, unter allen Umständen in naher Beziehung zu dem eigentlichen Refrain. Als Chorgesang, der dem Vortrag eines einzelnen antwortet, hat sich der Refrain wahrscheinlich ursprünglich gebildet und hat diese Funktion in einzelnen Fällen bis auf unsere Zeit bewahrt, wenn er auch schon frühzeitig nicht mehr darauf beschränkt gewesen sein mag. Von einem einmaligen Einfallen des Chores am Schlusse des Ganzen gelangt man leicht zu mehrmaligem an den entsprechenden Stellen. So wird denn auch der älteste uns überlieferte Refrain in dem Bittgesang an Petrus, der vielleicht noch vor dem Ludwigsliede entstanden ist, durch die Worte *Kyrie eleyson, Christe eleyson* gebildet, die vermutlich auch im Gegensatz zu dem Übrigen für den Massengesang bestimmt waren. Das in unserer Überlieferung nächstfolgende Refraingedicht ist erst das Melker Marienlied mit *Sancta Maria*.

Abgesehen von der kirchlichen lateinischen Dichtung lässt sich ein Einfluss auf die mittelalterliche deutsche Literatur mit Bestimmtheit noch einer Gattung der provenzalischen Lyrik zusprechen, der Alba, welcher das deutsche Tagelied entspricht. Am deutlichsten liegt derselbe vor bei Heinrich von Morungen (MF 143, 22).

Aus diesen Einflüssen liesse sich die ganze Verwendung des Refrains in der mittelalterlichen deutschen Lyrik ableiten. Die Annahme, dass ein Zusammenhang mit echt nationaler Tradition vorhanden sei, lässt sich zwar nicht als falsch erweisen, aber es gibt auch nichts, was sie notwendig, oder auch nur wahrscheinlich machte. Die Übertragung von dem geistlichen Gebiete auf das weltliche hat nichts Befremdliches, da es dazu Analogieen genug gibt. Die ältesten Minnesinger kennen keinen Refrain.

Sie haben allerdings ganz überwiegend einstrophische Lieder, aber auch darin müssen sie doch wohl mit ihrer volkstümlichen Grundlage übereingestimmt haben. Unter den von Haupt als echt anerkannten Liedern Neidhards ist nur eins mit Refrain, und diese haben sich doch besonders eng an die volkstümlichen Tanzlieder angeschlossen. So liegt es am nächsten, den Refrain bei den Minnesingern unter die übrigen Entlehnungen aus der lateinischen und romanischen Dichtung einzureihen. Dagegen spricht nicht, dass er im 13. Jahrh. vorzugsweise in Liedern von mehr volksmässigem Tone, namentlich in Tanzliedern, erscheint. Dass er sich für solche besonders eignet, entscheidet noch nichts über seinen Ursprung. Am reichlichsten hat ihn Ulrich von Winterstetten verwendet. In den späteren Volksliedern ist der Refrain nicht gerade selten, aber er bildet doch nicht ein gewöhnliches Zubehör. Ähnlich verhält es sich in der neueren Kunstdichtung seit Opitz, die hinsichtlich der Verwendung des Refrains von sehr verschiedenen Seiten her beeinflusst ist.

Neben sinnvollen Worten werden im Refrain häufig bedeutungslose Silbenkomplexe verwendet. Diese sind zumeist Nachahmungen von Tierstimmen oder Musikinstrumenten, auch von anderen Geräuschen, z. B. dem Geklapper einer Mühle, dem Schnurren eines Spinnrads u. dergl., so namentlich in Liedern, die zur Arbeit gesungen werden. Eine mittlere Stellung nehmen die Interjektionen ein. Fremdsprachliche Ausdrücke wie gerade *Kyrie eleison, Halleluja* u. a. fallen für denjenigen, der sie nicht versteht, unter die zweite Kategorie. Sie sind Entstellungen ausgesetzt, und mancher bedeutungslose Refrain mag aus ihnen verderbt sein, schwerlich aber ist diese ganze Art so entstanden. Ein an sich bedeutungsvoller Refrain kann in loserer oder engerer Beziehung zu dem sonstigen Inhalt stehen. Im ersteren Falle steht er dem blossen Schallrefrain näher. Die Verbindung kann eine so enge sein, dass er als ein unentbehrliches Glied in die Gedankenentwickelung eingefügt wird. Schwierigkeiten, die sich dabei ergeben, führen leicht zu Modifikationen. In solchen Modifikationen kann sich auch bewusste Kunstabsicht geltend machen. So wird namentlich durch einen modifizierten Schluss Veränderung der bisherigen Situation ausgedrückt. Ferner führt das Bestreben nach sinnentsprechender Eingliederung zur Verwendung mehrerer mit einander abwechselnder Refrains, so insbesondere, wenn zwei verschiedene Personen abwechselnd redend eingeführt werden; vgl. z. B. Ulrich v. Winterstetten XI.

Der Refrain kann metrisch betrachtet ein unentbehrliches Glied der Strophe sein, er kann z. B. in der dreiteiligen Strophe (vgl. § 95) den Abgesang bilden, er kann aber auch als ein überschüssiger Anhang hinzutreten.

Es gibt Fälle, in denen auf das gleichmässig wiederholte Element noch ein wechselndes folgt, so in dem bekannten Liede Walthers *Under der linden*. Man bezieht dieselben gewöhnlich unter die Bezeichnung Refrain mit ein, so lange das wiederholte Element kurz vor dem Schluss steht. Andere Wiederholungen an den entsprechenden Versstellen nennt man Responsion. Die Behandlung dieses Kunstmittels kann kaum als in die Metrik gehörig betrachtet werden.

Auch innerhalb einer Strophe kommt Wiederholung von Zeilen und Zeilenteilen nach bestimmter Regel vor. So schliessen in einem dreistrophigen Liede des Marggrafen von Hohenburg die drei Glieder der Strophe in 1 und 3 mit *wecke in, frouwe,* in 2 mit *slâf, geselle.* Besonders ausgebildet ist solche Zeilenwiederholung in einigen Gattungen der fran-

zösischen Lyrik, die auch in Deutschland eingeführt sind, z. B. im Triolet, in welchem die beiden ersten von den acht Zeilen den beiden letzten gleich sind, die erste ausserdem der vierten.

[1] R. Meyer *Über den Refrain* (Zschr. f. vgl. Literaturgeschichte I, 34). Jd., *Die Formen des Refrains* (Euphorion V, 1). F. Stark *Der Kehrreim in der deutschen Literatur*, Duderstadt 1886 (Göttinger Diss.). H. Freericks *Der Kehrreim in der mhd. Dichtung* I. Paderborn 1890 (Programm). — [2] Hoffmann v. F., *Geschichte des deutschen Kirchenliedes*[3], S. 11 ff.

C. VERS- UND STROPHENARTEN.

ÄLTERE ZEIT

(bis auf Opitz).

§ 92. Die Reimdichtung kennt lange Zeit hindurch keinen andern Vers als die aus zwei Dipodieen bestehende oder wenigstens zwei Haupthebungen enthaltende Kurzzeile. Diese kann nicht für sich auftreten, sondern nur mit einer andern durch den Reim verbunden. Die nächsthöhere Einheit ist also das Reimpaar. Auch dieses erscheint bei O. nicht isoliert, sondern je zwei zu einer Strophe verbunden, die offenbar eine Nachahmung der üblichsten Hymnenstrophe ist. Die Verwendung der Kurzzeile in der Strophe müssen wir als das Ursprüngliche betrachten. Doch ist die strophische Gliederung schon bei O. eine etwas lockere, insofern durch sie die Gliederung der Gedanken nicht immer gebunden ist. Die Perioden erstrecken sich oft über zwei, drei und mehr Strophen. Ja es hängt schon nicht selten der Schluss einer Strophe näher als mit dem Vorhergehenden mit dem Anfang der folgenden Strophe zusammen, vgl. z. B. Ludw. 80—81; Sal. 40—41; I, 2, 44—45; II, 6, 38—39 etc. Von hier aus findet eine doppelte Entwickelung statt. Einerseits erhält sich die Gliederung in gleichmässige Strophen, die dann auch meistens dem Sinne nach abgeschlossen sind. Eine grössere Mannigfaltigkeit wird dadurch erzeugt, dass die Zahl der zu einer Strophe verbundenen Reimpaare variiert. Das Petruslied zählt mit dem hinzugetretenen Refrain 3, Ratperts Loblied auf den heiligen Gallus 5, für das Memento mori werden 4 anzunehmen sein. Anderseits treten an Stelle der gleichmässigen Strophen Absätze von ungleicher Zahl der Reimpaare. Das Ludwigslied wechselt zwischen solchen aus zwei und aus drei, desgl. der Psalm, wenn man der Uberlieferung nicht Gewalt anthut; das Gedicht de Heinrico zwischen solchen aus drei und aus vier. Das Georgslied hat ganz ungleiche Absätze, durch refrainartige Schlüsse hervorgehoben (falsch abgeteilt in MSD). Möglicherweise haben solche ungleiche Absätze schon in den kleineren alliterierenden Dichtungen von mehr lyrischem Charakter bestanden. Sind diese Gedichte, wie wahrscheinlich, musikalisch vorgetragen, so haben wir sie wohl als Vorläufer der späteren, unter dem Einfluss der lateinischen Sequenzen stehenden Leiche zu betrachten. In den zum Lesen bestimmten Gedichten der Geistlichen herrscht völlige Freiheit in Bezug auf die Absätze. Dieselben können nicht mehr als metrische Glieder betrachtet werden, sondern das Reimpaar ist die höchste metrische Einheit wie die Langzeile in der alliterierenden Dichtung. Es ist möglich, dass diese dazu beigetragen hat, die Auflösung der strophischen Gliederung herbeizuführen. Die Reimpaare bleiben nun bis in den Anfang des 17. Jahrhs. die normale Form für die nichtmusikalische Poesie. Die sich innerhalb derselben vollziehenden rhythmischen Modifikationen haben wir schon kennen gelernt. In den älteren geistlichen Dichtungen finden sich meistens ziemlich kurze Sinnesabschnitte, die in den Hss. durch Initialen angedeutet

werden. Sie erinnern in ihrer annähernden Gleichmässigkeit noch an den älteren strophischen Bau. Sie haben vielfach dazu verführt, dass man versucht hat, mit einiger Nachhülfe durch Konjekturen ganz gleichmässige Strophen herzustellen. Die kleineren Sinnesabschnitte fallen in den älteren Dichtungen sehr gewöhnlich, aber keineswegs immer mit den Reimpaaren zusammen. Allmählich wird es mehr und mehr üblich, die Sinnesabschnitte an den Schluss der ersten Zeile des Reimpaares zu legen, dem Gebrauche in der alts. und ags. alliterierenden Dichtung entsprechend. Dieser Widerstreit zwischen logischer und metrischer Gliederung wird schon um die Mitte des 12. Jahrhs. und namentlich während der Blütezeit der mhd. Dichtung und weiterhin bis ins 16. Jahrh. von vielen Dichtern absichtlich gesucht. Der Terminus technicus dafür ist *rîme brechen* (vgl. Parz. 337, 26)[1]. Durch den Zusammenfall werden dann die grösseren Abschnitte gekennzeichnet. In vielen Dramen des 16. Jahrhs. zeigt sich das Bestreben, den Personenwechsel häufig innerhalb des Reimpaares fallen zu lassen.[2] Dagegen werden die Versabschnitte im allgemeinen nach Möglichkeit mit den Sinnesabschnitten in Einklang gebracht. Wenige Dichter, unter ihnen Wolfram, bieten häufige Beispiele dafür, dass ein Teil eines Verses enger mit dem voraufgehenden oder folgenden Verse zusammenhängt, als mit dem andern Teile des gleichen Verses (Enjambement), vgl. *ez wart nie manlîcher zuht geborn; der wâren milte fruht ûz dîme herzen blüete.*

Bei manchen Dichtern des 12. u. 13. Jahrhs. finden sich zwischen den Reimpaaren drei auf einander gereimte Zeilen (Koberstein I, 120^{11-16}), teils ganz willkürlich, was als Ungeschick oder Geschmacklosigkeit zu betrachten ist, teils zum Abschluss grösserer Abschnitte (schon im 12. Jahrh. vorkommend, wie es scheint, zuerst von Wirnt von Grafenberg regelmässig durchgeführt). Den gleichen Reim durch mehrere Paare hindurch gehen zu lassen wird im allgemeinen als unkünstlerisch gemieden. Doch wird solche Häufung zuweilen mit besonderer Absicht angewendet, teils auch zum Abschluss von Abschnitten, teils mit spielender Wiederholung der nämlichen Worte. Vierzeilen mit zwei sich wiederholenden Reimwörtern verwendet Gottfried in der Einleitung zu seinem Tristan und vereinzelt in eingestreuten Sentenzen. Nachahmer, namentlich Rudolf von Ems, folgen ihm hierin.

Einige Dichter des 13. Jahrhs. kehren zu Abschnitten von gleicher Verszahl zurück. In Wolframs Parzival und Willehalm ist die Verszahl der einzelnen Bücher durch 30 teilbar (im Parz. erst vom 6. Buche an), ohne dass je 30 Zeilen einen Sinnesabschnitt bildeten. Ulrich von Türheim hat in seinem Willehalm wirkliche Abschnitte von 31 Zeilen (mit dreifachem Reim am Schluss). Ulrich von Lichtenstein verbindet im Frauendienst vier Reimpaare zu einer Strophe.

Dem Drama des 16. Jahrhs. eigen ist die Einmischung ganz kurzer Zeilen bei lebhafter Wechselrede (vgl. Sommer, Metr. des H. Sachs S. 8 ff.), bei manchen Dichtern auch ohne besondere Veranlassung.

Über die Behandlung des zweisilbigen Reimausganges ist in der Rhythmik gehandelt. Als das Prinzip der Silbenzählung zur Herrschaft gelangte, wurde nur die letzte betonte Silbe gezählt, so dass also die darauf folgende unbetonte die neunte war. Bei gleitendem Reime gab es sogar 10 Silben. Einige Dichter jedoch haben das Prinzip so aufgefasst, dass sie auch den Versen mit weiblichem Ausgang nur 8 Silben geben, vgl. z. B. *Und wollte mich darnach halten Zugleich bey Jungen vnd Alten.* So verfahren Georg Thym in seinem Thedel von Wallmoden und L. Hollonius. Übrigens gestatten sie sich daneben im Grunde genommen auch das sonst übliche

Verfahren, nur dass sie dann äusserlich die Achtsilbigkeit durch Fortlassen des *e* der letzten Silbe herzustellen suchen. Sie schreiben z. B. *Der sol ewiglich Selig werdn Nach dieser vorgengklichen erdn.*

Eine Folge der Ausstossung des unbetonten *e* im Oberdeutschen war es, dass die Verse der älteren Dichter, wenn man in dieselben die jüngeren Sprachformen einsetzte, vielfach auf drei Hebungen reduziert wurden. Dadurch konnten die jüngeren Dichter veranlasst werden, solche dreihebige Verse als zulässig anzusehen und in ihre eigenen Dichtungen einzumischen, vgl. § 54. Sie finden sich denn auch in ziemlicher Anzahl seit den letzten Dezennien des 13. Jahrhs., namentlich bei bairisch-östreichischen Dichtern, z. B. dem sogenannten Seifrid Helbling (vgl. Seemüller S. XXXIX), dem Pleier, Ulrich von Eschenbach, Ottokar (besonders häufig), Hugo von Langenstein, vgl. *durch den willen mîn, diu unreinen tier, daz man sît sach.* In vielen Fällen lassen sich durch Einsetzung vollerer Formen vier Hebungen herstellen, schwerlich aber wird ein solches Verfahren durchgängig zu rechtfertigen sein. Im 14. und 15. Jahrh. dauert die Einmischung dreihebiger Verse fort, z. B. bei Hugo von Montfort, Kauffringer u. a. Es entwickelt sich aber auch eine neue regelmässige Form, indem Gedichte aus lauter dreihebigen Versen gebildet werden. Da die Ausbildung dieser Form erst in eine Zeit fällt, in welcher die letzte Silbe des klingenden Ausgangs als überschüssig behandelt wird, so stimmen die Verse mit klingendem Ausgang zu den vierhebigen des 13. Jahrhs. So machte sich der Übergang leicht. Die Entstehung der regelmässigen dreihebigen Verse aus der älteren Mischung lässt sich deutlich bei Hermann von Sachsenheim verfolgen (vgl. Martin S. 34). In seinem goldenen Tempel mischt er noch viele vierhebige Verse (meist mit stumpfem Ausgang) ein. Im Spiegel und im Schleier sind sie schon viel seltener. Sehr häufig sind die Reimpaare aus dreihebigen Versen nicht verwendet. Die von Hans Sachs darin abgefassten Gedichte sind aufgezählt bei Sommer S. 4. 5.

Unter dem Einfluss der lyrischen Formen sind an Stelle der gepaarten Reime überschlagende Reime in die gesprochene Dichtung eingeführt. Als ältestes Beispiel hierfür darf vielleicht der Schluss von Hartmanns erstem Büchlein (vgl. § 81) angesehen werden. Im 14. und 15. Jahrh. sind die überschlagend gereimten Kurzzeilen eine geläufige Form der Spruchdichtung geworden. Suchenwirt, Hugo von Montfort, Eberhard von Cersne u. a. wenden sie an.

[1] K. Stahl *Die Reimbrechung bei Hartmann von Aue* Rost. Diss. 1888. O. Glöde *Die Reimbrechung in Gottfrieds v. Strassburg Tristan und den Werken seiner hervorragendsten Schüler* (Germ. 33. 357). Spencker *Zur Metrik des Rolandsliedes* S. 36 ff. Saran PBB 24, 52. — [2] Vgl. Herrmann *Über Stichreim und Dreireim bei H. Sachs und den übrigen Dramatikern des 16. Jahrhs.* (Hans Sachs-Forschungen S. 407); dazu Minor, Euphorion 3, 692. 4, 210 und Michels, AfdA. 27, 56.

§ 93. Zu komplizierteren Gebilden, die nicht bloss aus paarweise gereimten Kurzzeilen bestanden, scheint man erst kurz vor der Mitte des 12. Jahrhs. übergegangen zu sein, und zwar zunächst nur in der gesungenen Dichtung. Anfangs war die Entwickelung eine rein nationale, von fremden Einflüssen unberührte. Diese liegt vor in den ältesten uns überlieferten Erzeugnissen des ritterlichen Minnesangs (abgesehen von einigen noch in kurzen Reimpaaren gedichteten MF 37, 4. 18), sowie in der gleichzeitigen Spielmannslyrik: Kürenberger, Meinloh von Sevelingen, Burggraf von Regensburg, Dietmar von Aist, Anonymi — Herger. Hierher gehören ferner die meisten im Volksepos angewendeten Strophenformen, an die sich dann Wolframs Titurelstrophe anschliesst. Die Übereinstimmung der späteren Epen mit dem älteren Minnesang macht es wahrscheinlich, dass

die mündlich überlieferten epischen Lieder in Bezug auf die Entwickelung der metrischen Form mit dem Minnesang ungefähr gleichen Schritt gehalten haben, und dass man dann bei der schriftlichen Fixierung des Volksepos auf der älteren Stufe stehen blieb, während der Minnesang schon neue Bahnen eingeschlagen hatte.

Charakteristisch für diese Entwickelungsphase ist die sogenannte Langzeile. Diese ist in ihrer ältesten Gestalt eine Verdoppelung der Kurzzeile, enthält also 8 Füsse oder 4 Dipodien mit fester Cäsur nach der vierten Hebung. Sie ist nach den in der Einleitung gegebenen Erörterungen nicht als ein Vers, sondern als eine aus zwei Versen bestehende Periode aufzufassen. Im Grunde haben wir es also auch hier noch mit vierhebigen Kurzzeilen zu thun, und der Unterschied von den Reimpaaren besteht nur in der Art der Reimbindung. Die Entstehungsweise der Langzeile ist nicht ganz klar. Kaum wahrscheinlich ist es, dass sie, wie Simrock angenommen hat, direkt auf die alliterierende Langzeile zurück geht, so dass also sogleich bei Einführung des Reimes derselbe an das Ende der Langzeile verlegt wäre. Noch weniger aber ist die Ansicht von Scherer, Gemoll und Berger zu billigen, dass sie aus den unter den freien Versen des 11. und 12. Jahrhs. vorkommenden überlangen Zeilen durch secundäre Einführung einer Cäsur entstanden sei. Es liegt dabei eine falsche Auffassung dieser langen Zeilen zu Grunde, und die Selbständigkeit der Kurzzeile und ihre genaue Übereinstimmung mit der Otfridischen Reimzeile finden keine Berücksichtigung.

Die Langzeile erscheint entweder als Abschluss einer sonst aus Kurzzeilen bestehenden Strophe, wofür MF 3, 7. 12 die ältesten Beispiele bieten, womit im wesentlichen, abgesehen vom Reimgeschlecht, die Moroltstrophe übereinstimmt, oder in einer aus lauter Langzeilen gebildeten Strophe. Dass die erstere Verwendung die ältere sei, ist eine Annahme, die sich nicht beweisen lässt. Unter den aus lauter Langzeilen bestehenden Strophen ist die vierzeilige wahrscheinlich die älteste; sie hat die reichste Entwickelung gehabt und die meiste Anwendung gefunden. In ihrer ursprünglichsten Form (abgesehen von der rhythmischen Behandlung) erscheint sie bei Dietmar von Aist (MF 33, 15 ff.), der sie jedenfalls nicht erst erfunden haben kann, vgl.

Ûf der linden obene	dâ sanc ein kleinez vogellîn.
vor dem walde wart ez lût.	dô huop sich aber daz herze mîn
an eine stat da ez ê dâ was.	ich sach die rôsebluomen stân.
die manent mich der gedanke vil	die ich hin zeiner vrouwen hân.

Eine entsprechende sechszeilige Strophe hat Meinloh (MF 14, 14 ff.), nur mit der Modifikation, dass die vordere Halbzeile gegen die hintere differenziert ist, indem in jener die vierte Hebung auf eine an sich tonlose Silbe fällt, vgl. *ich hân vernomen ein mære, mîn muot sol aber hôhe stân.* Dadurch ist eine grössere Mannigfaltigkeit erzeugt, wobei zugleich die Cäsur noch schärfer hervortritt. Aus der vierzeiligen ist die Strophe des Kürenbergers (*Kürenberges wîse* MF 8, 5) hervorgegangen, in welcher auch das Nibelungenlied gedichtet ist, und zwar, indem die drei ersten Zeilen am Schlusse um einen Fuss verkürzt sind, an dessen Stelle nun eine Pause getreten ist. Indem die vierte Zeile unverkürzt bleibt, wird ein deutlicher Abschluss hergestellt. Die so erzeugte Mannigfaltigkeit wird vermehrt dadurch, dass die vordere und die hintere Zeile gewöhnlich ebenso wie bei Meinloh differenziert sind, vgl. *ez hât mir an dem herzen vil dicke wê getân.* Doch kommen auch Vorderzeilen mit betonter vollvokalischer Silbe vor (*daz mir den benomen hân*), anderseits klingender Aus-

gang in den beiden ersten Langzeilen (*vil liebe wùnnè* etc.), häufig bei dem Kürenberger, verhältnismässig viel seltener im Nibelungenlied. In Folge sprachlicher Verkürzung mussten schon im 13. Jahrh. viele letzte Halbzeilen des Nibelungenliedes dreihebig erscheinen (vgl. z. B. *allez Gunther[e]s lant, des künic Etzel[en]n wîp*). In den jüngeren Hss. (worunter auch A) werden manche Schlusszeilen so umgestaltet, dass sie nur dreihebig zu lesen sind (z. B. *zuo kriemhilde gân* A = *zuo frouwen K. gân*)*. So werden denn in den jüngeren Epen (Alphart, Ortnit, Hug- und Wolfdietrich) viele Strophen eingemischt, in denen die vierte Zeile um einen Fuss verkürzt ist. Diese Form (der Hildebrandston) gelangt dann zur Herrschaft und erhält sich dauernd im volkstümlichen Liede. Die Melodieen, nach welchem diese jüngere Umbildung noch heute gesungen wird, bestätigen die Richtigkeit der hier vorgetragenen Auffassung des rhythmischen Charakters. Die Versuche Lachmanns und W. Wackernagels, die neuerdings in modifizierter Gestalt von Wilmanns aufgenommen sind, den Nibelungenvers als eine Nachahmung des französischen Zehnsilblers oder Alexandriners aufzufassen, sind entschieden zurückzuweisen. — Als eine Ableitung aus der bei Dietmar erhaltenen Grundform darf wohl auch die erste Weise des Burggrafen von Regensburg (MF 16, 1) aufgefasst werden, in welcher statt der dritten Langzeile eine Kurzzeile eingetreten ist.

Ein weiterer Schritt ist die Bildung einer Langzeile aus drei Kurzzeilen. Meinloh verwendet eine solche zum Abschluss von Strophen, die sonst aus den durch Verdoppelung entstandenen Langzeilen bestehen. Der Kürenberger bildet eine Modifikation seiner Weise, indem er die dritte Langzeile verlängert.

Ein neues Gebilde, welches sich nicht mehr einfach aus der alten Kurzzeile ableiten lässt, ist die aus drei Dipodien bestehende Zeile. Diese tritt zuerst auf mit klingendem Ausgang und mit einer vierhebigen Zeile zu einer Langzeile verbunden: an zweiter Stelle am Schluss der sonst aus selbständigen Kurzzeilen bestehenden Strophe Hergers *ìn die hélle schèìn ein lieht: dô kóm er sînen kíndèn ze trôstè*), womit der Schluss der aus der Nibelungenstrophe hervorgegangenen Kudrunstrophe übereinstimmt, nur dass in derselben die vordere Hälfte in der Regel klingend ausgeht (*si hiezen mîne héldè in hèrten stúrmen sláhen ùnde váhèn*), desgleichen der Schluss der damit nahe verwandten Titurelstrophe; an erster Stelle in dem sonst wesentlich mit der Nibelungenstrophe stimmenden zweiten Tone des Burggrafen von Regensburg (MF 16, 15, vgl. *von im ist ein alse unsenftez scheiden; des mac sich mîn herze wol entstên*), mit welchem die Strophe in Walther und Hiltegunde der Hauptsache nach übereinstimmt. Selbständig tritt dann die sechshebige Zeile als dritte Zeile der Titurelstrophe und als Schlusszeile in der Rabenschlacht auf.

Schon bei dem Kürenberger reimen gelegentlich die vorderen Kurzzeilen zweier durch Endreim mit einander gebundenen Langzeilen, wenn auch ungenau, vgl.

> Wes manest du mich leides mîn vil liebez liep?
> unser zweier scheiden müez ich geleben niet.

Solche Reime waren wohl zunächst zufällig, wurden dann bemerkt und,

* Mit Unrecht nimmt Heusler (*Zur Geschichte der altdeutschen Verskunst*, S. 122 ff.) an, dass solche dreihebige letzte Halbzeilen von Anfang an in der Nibelungenstrophe neben den vierhebigen bestanden haben. Vgl. jetzt dagegen Braune PBB 25, 92 ff. Derselbe widerlegt auch ib. S. 95 eine andere von Heusler a. a. O. S. 108 ff. vorgetragene Ansicht, dass die in jüngeren Hss. vorkommenden dreihebigen ersten Halbzeilen in der Nibelungenstrophe von Anfang an gestattet gewesen seien.

wo sie sich leicht darboten, erstrebt. Im Nibelungenliede finden sich eine ziemliche Anzahl auch reiner Reime, die jedenfalls zum grösseren Teil beabsichtigt sind, noch mehr in manchen späteren Epen. Es lag dann nahe, den Reim in den Vorderzeilen ganz durchzuführen. Dies ist geschehen bei Dietmar von Aist in dem Tone MF 35, 16 ff., der sich nur dadurch von 33, 15, der Urform für die aus vier Langzeilen gebildeten Strophen, unterscheidet. Der rhythmische Bau ist dadurch kein anderer geworden. Hier wie dort haben wir vierhebige Verse, von denen sich zunächst zwei zu einer Periode verbinden. Für die Entstehung des überschlagenden Reimes bedarf es nicht der Annahme fremden Einflusses. Doch mag in anderer Beziehung Dietmar von demselben nicht ganz unberührt geblieben sein.

Über den mittelalterlichen Strophenbau im allgemeinen vgl. J. Grimm *Über den altdeutschen Meistergesang,* Gött. 1810. Bartsch Germ. II, 257. XII, 129. Meyer *Grundlagen des mhd. Strophenbaues* (QF 58). Über die Langzeile und die aus ihr gebildeten Strophen Simrock *Die Nibelungenstrophe und ihr Ursprung,* Bonn 1858 (ältere Lit. auf S. 1. 2). Scherer Deutsche Studien I, 283—6. Gemoll Germ. 19, 35 (verfehlt). Berger PBB 11, 460 (desgl.). Wilmanns Beitr. z. Gesch. d. älteren deutschen Lit. 4, 81. Strobl Zs. f. östr. Gymn. 27, 881. Heusler *Z. Gesch. d. altd. Verskunst,* besonders von S. 97 an. Saran a. a. O. (§ 7). Hirt ZfdA. 38, 317 ff. Bückmann *Der Vers von sieben Hebungen im deutschen Strophenbau,* Progr. Lüneburg 1893.

§ 94. Wie in der Rhythmik so macht sich auch hinsichtlich des Strophenbaus der Einfluss der provenzalischen und nordfranzösischen Lyrik geltend, und zwar ebenfalls gleich im Anfang am stärksten. Mehrere Strophenformen sind als direkte Nachbildungen erwiesen (vgl. zu MF 46, 8. 48, 32. 80, 16. 84, 18. 112, 9). Andere tragen wenigstens das allgemeine Gepräge der romanischen Strophenbildung. Charakteristisch für die Minnesinger der romanischen Schule ist die reichliche Verwendung fünfhebiger Verse mit Auftakt, die den romanischen Zehnsilblern nachgebildet sind, aber nicht wie diese eine Cäsur an fester Stelle haben. Meistens gehen dieselben durch die ganze Strophe hindurch, sie werden aber auch untermischt mit anderen Zeilen gebraucht. Daneben, vielleicht daraus entstanden (vgl. § 53), steht der vierhebige daktylische Vers, meist durchgehend. Gleichfalls der romanischen Lyrik entlehnt ist der nicht so häufig angewendete dreihebige Vers, den wir von dem aus dem vierhebigen verkürzten Nibelungenvers zu unterscheiden haben werden. Auch dieser wird zuweilen durch ganze Strophen durchgeführt, häufiger aber untermischt gebraucht, namentlich mit dem fünfhebigen. Daneben stehen zwei- und sechshebige Zeilen. Die vierhebigen spielen noch immer eine grosse Rolle, da sie auch in der romanischen Lyrik reichlich verwendet wurden. Wenn die überschlagenden Reime auch nicht erst aus Frankreich eingeführt sind, so ist ihre Ausbreitung doch durch den französischen Einfluss begünstigt. Sicher auf diesen zurückzuführen ist die kreuzweise Reimstellung abba, die jetzt in der zweiten Hälfte der Strophe sehr gewöhnlich wird (vgl. § 85), und das häufige Reimen von drei oder vier Zeilen aufeinander (vgl. § 86).

§ 95. Die starke Abhängigkeit von den romanischen Mustern hört allmählich auf, indem sich dagegen eine Richtung geltend macht, die auf den einheimischen Grundlagen weiter baut, ohne doch jede Benutzung des aus der Fremde Überkommenen zu verschmähen. Reinmar ist es, der diese Richtung zur Herrschaft bringt. Die Bindung von zwei Zeilen wird wieder das eigentlich Normale. Dreifacher Reim ist nicht gerade selten, kommt aber in der Regel nur einmal in einer Strophe vor. Es bilden z. B. öfters drei auf einander gereimte Zeilen den Schluss einer Strophe oder es reimen die Schlüsse der drei Hauptteile aufeinander. Stärkere Häufungen

des gleichen Reimes finden sich immer noch bei Dichtern, die auch sonst zu Künsteleien neigen, und meistens stehen dann die Reime zum Teil im Inneren des Verses. Der fünffüssige Vers wird als Grundlage für ganze Strophen nur noch selten verwendet. Die alte Langzeile findet namentlich zum Strophenabschluss noch häufige Verwendung. Aber die aus der älteren Zeit überlieferten Versarten konnten nicht genügen. Da die Dichter der Blütezeit es vermieden, Strophenformen von andern zu entlehnen, vielmehr eigene erfanden und auch diese, von einstrophigen Gedichten abgesehen, in der Regel nur zu einem Liede verwendeten, so musste sich, wie in jeder andern Hinsicht, auch in Bezug auf die Versformen eine grosse Mannigfaltigkeit erzeugen. So kommen Verse von einer bis zu elf Hebungen vor. Der von 8 Hebungen, welcher nicht selten ist, zumal als Strophenschluss, wird aus der von Hause aus zweizeiligen Langzeile entstanden sein, indem statt der festen Cäsur eine wechselnde eintrat. Daraus wird der Vers von 7 Hebungen verkürzt sein. Der von elf Hebungen mag aus der Verdreifachung der Kurzzeile entwickelt sein. Für den Charakter der Strophe macht es einen wesentlichen Unterschied, ob sie aus längern oder kürzern, aus ganz oder annähernd gleichen oder im Umfang stark von einander abstehenden Zeilen besteht. Die längeren Zeilen machen mehr den Eindruck des Ernstes und nähern sich der Prosa, zum Teil in Folge des sparsameren Auftretens der Reime. Sie werden besonders für die sogenannten Sprüche verwertet. In den kürzeren Zeilen ist eine lebhaftere Bewegung, die aber auch in die längeren durch Einführung innerer Reime gebracht wird. Wie in der Auswahl und Verbindung der Versarten, so sind auch in der Zahl der Verse und in der Stellung der Reime die möglichen Variationen sehr ausgenutzt, zuweilen sogar auf Kosten der Symmetrie.

§ 96. Für den schulmässigen Meistergesang ist die sogenannte Dreiteiligkeit bindendes Gesetz. Die Strophe zerfällt zunächst in zwei Teile, den Aufgesang und den Abgesang, der erstere wieder in zwei (auch musikalisch) gleiche Teile, die Stollen. Nach diesem Prinzipe sind auch schon in der Zeit des ritterlichen Minnesangs bei weitem die meisten Strophen gebildet. Wann die Dreiteiligkeit zuerst aufgekommen, und ob sie deutschen oder romanischen Ursprungs ist, lässt sich nicht mit völliger Sicherheit bestimmen. Der Bau der Strophe an sich ist ja auch eigentlich nicht entscheidend dafür, dass Dreiteiligkeit in dem angegebenen Sinne vorhanden ist. Zu völliger Sicherheit würde Kenntnis der Melodie gehören. Von den Strophen des Volksepos und der ältesten Lyrik nimmt man an, dass sie nicht dreiteilig gebaut seien. Nun haben wir aber doch in der Modifikation der Nibelungenstrophe viele Lieder, die nach dem Prinzip der Dreiteiligkeit gesungen sind und noch werden, und es steht nichts im Wege, dies schon für die Lieder des Kürenbergers anzunehmen, als die irrtümliche Ansicht, dass die für einen Stollen zum mindesten erforderlichen zwei Zeilen nicht vorhanden seien, die daher rührt, dass man die Langzeile als éinen Vers betrachtet. Dann wäre also die Dreiteilung ein echt nationales Erzeugnis. Ob aber der Kürenberger die beiden ersten Langzeilen wirklich nach der gleichen Melodie gesungen hat, wissen wir nicht. Jedenfalls ist in der volkstümlichen Dichtung die Dreiteiligkeit nie zu einer durchgehenden Regel geworden, wie die späteren Lieder zeigen. Die Lieder der Provenzalen und Franzosen sind nur zum Teil nach dem Prinzip der Dreiteiligkeit gebaut. Demgemäss ist es auch bei den Dichtern der romanischen Schule nicht durchgeführt, wenn sich auch ihre meisten Lieder als dreiteilig auffassen lassen. In der späteren Zeit entziehen sich

demselben die Sommerlieder Neidhards[1], unter denen nur wenige sind, in denen sich der vordere Teil in zwei gleiche Perioden zerlegen lässt. Sie stehen in ihrem Bau den Strophenformen der älteren Lyrik nahe, und zwar denjenigen, in welchen Kurzzeilen mit Langzeilen verbunden werden. Manche Nachahmer Neidhards schliessen sich ihm auch im Strophenbau an. Ausserdem sind es namentlich einige Spruchstrophen Walthers von der Vogelweide und anderer, die von dem Prinzip abweichen. Zu der Übereinstimmung der Stollen gehört nicht nur gleicher Bau der entsprechenden Zeilen, sondern auch eine Entsprechung im Reime. Die gewöhnlichen Reimstellungen sind daher ab ab, abc abc etc. Seltener schon ist aab ccb. Andere Stellungen, bei denen nicht wenigstens die Schlüsse der Stollen aufeinander reimen, sind seltene Ausweichungen.

Selten ist der Abgesang ganz gleich gebaut wie der Aufgesang, wobei dann doch die Melodie verschieden gewesen sein wird wie in manchen neueren Liedern. Gewöhnlich aber besteht doch eine gewisse Ähnlichkeit. Häufig besteht der Abgesang aus denselben Elementen wie der Aufgesang, die aber in anderer Folge gestellt sind. Wo die gleiche Versart durchgeht, wird wenigstens die Reimstellung verändert; es folgt z. B. auf ab ab entweder abba oder aabb. Häufig ist ferner der Abgesang eine Verkürzung des Aufgesangs, sei es durch Fortlassung, sei es durch Verkürzung einer oder mehrerer Zeilen; oder eine entsprechende Erweiterung. Wird die Erweiterung dadurch hervorgebracht, dass zu dem Schema des Aufgesangs noch eine oder mehrere Zeilen hinzugefügt werden, so ist der Abgesang für sich nach dem Prinzip der Dreiteiligkeit gebaut. Der Abgesang kann ferner auch Erweiterung eines Stollen sein, dagegen nicht Verkürzung, da er nicht unter dem Masse des Stollen bleiben darf.

[1] Über Neidhards Strophenbau vgl. R. v. Liliencron ZfdA. 6, 83 ff. u. Bielschofsky *Geschichte der deutschen Dorfpoesie* I. 255 ff.

§ 97. Ursprünglich entspricht der Gliederung der Strophe die Gliederung des Gedankeninhaltes[1], so durchgängig beim Kürenberger. Bei ihm fallen die Hauptabschnitte des Sinnes niemals an den Schluss der vorderen Kurzzeile, wie dies im Nibelungenliede nicht ganz selten vorkommt, z. B. 381:

Dô hiez diu küneginne ûz den venstern stân
ir hêrlîchen mägede. sin solden dâ niht stân
den vremden an ze sehenne. des wâren si bereit.

Je weiter sich der Minnesang von der volkstümlichen Grundlage entfernt, um so weniger wird im allgemeinen Übergang des Sinnes aus einem Stollen in den andern, sogar aus dem Abgesang in den Aufgesang gemieden. Doch bleibt immer das Zusammentreffen bei weitem überwiegend. Es lassen sich in dieser Beziehung Unterschiede zwischen den verschiedenen Dichtern beobachten. Auch ist es natürlich, dass, je länger die metrischen Glieder, je leichter die Übereinstimmung mit der logischen Gliederung bewahrt werden kann, womit es auch zusammenhängt, dass die Spruchdichtung in dieser Hinsicht die Minnelyrik übertrifft. Selten sind auch die Versabschnitte von der logischen Gliederung nicht respektiert, vgl. Walther 89, 2:

ê ich dir aber bî
gelige, mîner swære derst leider alze vil.

Übergang des Sinnes aus einer Strophe in die andere kommt im Volksepos nicht selten vor (von Lachmann als Kriterium der Unechtheit betrachtet), im Minnesang nur ganz vereinzelt.

[1] Roethe *Ged. Reinmars von Zweter* S. 336—345. M. Borheck *Über Strophen- und Vers-Enjambement im Mhd.* (Diss. Greifswald 1888).

§ 98. Neben den aus gleichen Strophen gebildeten Liedern gibt es solche aus ungleichen, welche als Leiche[1] bezeichnet werden. Der Ausdruck erscheint schon in der althochdeutschen Zeit, wir wissen aber nicht, für was für eine Art von Gedichten. Möglicherweise sind es solche von der Form des Ludwigsliedes oder der Samariterin (vgl. § 92). Diejenigen, welche in der mittelhochdeutschen Zeit so benannt werden, schliessen sich in ihrem Bau an die lateinischen Sequenzen an. Mit diesen müssen also die älteren Leiche wohl irgend welche Verwandtschaft gehabt haben, dass man den Namen auf sie übertragen konnte.

Als das älteste deutsche Gedicht in Sequenzenform wird gewöhnlich der sogenannte Arnsteiner Marienleich angesehen (MSD 38), der sich aber, wenn man dem Texte nicht Gewalt anthut, in nichts von den sonstigen unregelmässigen Gedichten aus der gleichen Zeit unterscheidet. Es bleibt daher die Sequenz aus S. Lambrecht (MSD 41) die älteste nachweisbare. Etwas jünger ist die aus Muri (ib. 42). Beide knüpfen an die Sequenz *Ave præclara maris stella* an. Mindestens um 1190 haben sich aber auch bereits die ritterlichen Dichter der Form bemächtigt, und sie dient nunmehr nicht bloss für geistliche Stoffe, sondern auch zur Minnedichtung.

Die Strophen der Leiche bestehen zumeist aus zwei gleichen, auch nach gleicher Melodie gesungenen Absätzen. In vielen geht diese Gliederung ganz durch. Nicht zweiteiliger Eingang und Schluss, in den älteren lateinischen Sequenzen die Regel, ist in den deutschen Leichen das Seltenere. Noch seltener sind Strophen ohne regelmässige Gliederung im Innern. Es kommt aber auch vor, dass eine Strophe aus mehr als zwei gleichen Absätzen besteht, namentlich oft aus dreien. Ist die Zahl eine gerade, so bleibt das Prinzip der Zweiteiligkeit gewahrt, nur dass noch eine Unterabteilung stattfindet. An die beiden gleichen Abschnitte schliesst sich ferner zuweilen ein dritter ungleicher. Dieselben Strophenformen wiederholen sich gewöhnlich an verschiedenen Stellen, teils wohl mit gleicher, teils mit verschiedener Melodie. So können sich dann auch Gruppen von Strophen wiederholen, entweder ganz genau oder mit Modifikationen. So kommt namentlich Verkürzung bei der Wiederholung vor, indem die Absätze nicht doppelt, sondern nur einmal gesetzt werden.

Vierfüssige Verse sind meistens die Elemente, aus denen die Strophen vornehmlich aufgebaut werden. Nicht selten werden sie noch durch innere Reime gegliedert.

Übergang des Sinnes von einer Strophe in die andere ist bei den Leichen sehr gewöhnlich.

[1] Lachmann *Über die Leiche der deutschen Dichter des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts* (Rhein. Mus. 1829 Bd. III = Kl. Schr. I, 325—340). Ferd. Wolf *Über die Lais, Sequenzen und Leiche*, Heidelberg 1841. Bartsch *Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters*, Rostock 1868.

§ 99. Wie schon in § 62 angedeutet ist, wird im 16. Jahrh. der Übergang zur Neuzeit durch den Einfluss antiker und romanischer Formen vorbereitet[1]. Neben den Versuchen zu sklavischer Nachbildung der antiken Versmessung stehen freiere Anlehnungen an antike Strophenformen, die bei den sonst im deutschen Verse herrschenden rhythmischen Prinzipien bleiben. Die Anregung dazu gaben vorwiegend die lateinischen Hymnen. Schon im 14. Jahrh. hat Johann von Salzburg in dieser unvollkommenen Art künstlichere Strophen, z. B. die sapphische[2] nachgebildet. Im 16. Jahrh. sind solche Nachbildungen nicht selten, und namentlich wurde die sapphische Strophe beliebt im geistlichen Liede. Man schloss sich dabei an die Umbildung an, welche diese Form im späteren Mittel-

alter unter der Herrschaft des Wortaccentes erfahren hatte, wonach der dreisilbige Fuss in den langen Zeilen den Anfang bildete. Dem herrschenden Prinzip gemäss musste es als genügend betrachtet werden, wenn man den deutschen Versen die gleiche Silbenzahl gab wie den lateinischen Vorbildern. Es stellen sich daher neben Zeilen, die, nach der natürlichen Wortbetonung gelesen, ungefähr dem Rhythmus der Vorbilder entsprechen (z. B. *Christe der Engel zier, der du das leben* oder *sondern nach güte*), solche, die sich am natürlichsten nach rein iambischem Tonfall lesen (z. B. *den heiligen und frommen hast gegeben* oder *auf ganzer erden*). Die letztere Art gewann, von den § 62 erwähnten künstlichen Experimenten abgesehen, das Übergewicht, sodass also das Opitzische Schema auch hier zur Geltung kam. Durch antike Vorbilder sind Rebhuhn und seine Nachfolger dazu bestimmt, in das Drama iambische und trochäische Zeilen von verschiedener Länge einzuführen. Die Nachbildung romanischer Vers- und Strophenarten wurde zunächst durch die Übernahme der dazu gehörigen Melodien veranlasst. Vor allem wirkten hier die Übersetzungen der französischen Psalmen. So bürgerten sich allmählich die Alexandriner und die vers communs ein. Auch in den italienischen Formen wurden bereits Versuche gemacht, namentlich im Sonett[3], wozu man aber anfangs die altherkömmlichen Kurzzeilen verwendete.

[1] Höpfner *Reformbestrebungen*. — [2] Brocks *Die sapphische Strofe und ihr Fortleben im lat. Kirchenliede des MA und in der neueren deutschen Dichtung* (Progr. Marienwerder 1890). — [3] Welti *Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung*, Leipz. 1884. S. 54—67.

NEUZEIT.

§ 100. Während der deutsche Vers- und Strophenbau im Mittelalter bei mannigfachen Beeinflussungen durch fremde Vorbilder doch eine wesentlich selbständige organische Entwickelung gehabt hat, überwiegt in der neueren Zeit die Herübernahme fremder Gebilde, die dabei zwar mannigfache Modifikationen erfahren, aber nur selten auf deutschem Boden zu etwas Eigenartigem und Neuem entwickelt werden. Eben die Fülle der fremden Anregungen hat schöpferische Thätigkeit auf diesem Gebiete nicht aufkommen lassen, die nur da recht gedeiht, wo sie Armut und Einfachheit vorfindet, die zur Vermannigfaltigung anreizt. Um so eher dürfen wir uns hier mit einer flüchtigen Skizze begnügen.

§ 101. Auf dem Gebiete des sangbaren Liedes wurde der Zusammenhang mit der früheren Zeit nicht abgebrochen, zumal da die fremden Vorbilder, an die man sich hier anschloss, in ihrem Bau meist nicht sehr weit von den älteren deutschen Strophenformen abstanden. Es erhielten sich von diesen gerade die einfacheren, volkstümlicheren, während die komplizierteren Gebilde den Meistersingerschulen überlassen blieben und mit diesen untergingen. Sie wurden immer von neuem angewendet und leicht variiert.[1]

[1] Vgl. Bückmann *Der Vers von sieben Hebungen* (s. § 93).

§ 102. Dagegen trat ein entschiedener Bruch mit der Vergangenheit ein in Bezug auf die unsangbare, für epische, lehrhafte und dramatische Dichtungen verwendete Versart, und der Wandel, der sich in dieser Hinsicht auch weiterhin vollzog, ist besonders charakteristisch für die verschiedenen Zeiten und Richtungen. Zunächst wurde die Stelle der kurzen Reimpaare, die bisher auf diesem Gebiete geherrscht hatten, ebenso wie in Frankreich durch den Alexandriner in Besitz genommen, der durch Weckherlin und Opitz zur Herrschaft gebracht wurde und diese

bis zur Mitte des 18. Jahrhs. behauptete. Der Alexandriner ist als eine Periode von zwei dreifüssigen Versen aufzufassen. In der Regel werden je zwei Alexandriner durch den Reim mit einander gebunden, und zwar so, dass weibliche mit männlichen Reimen abwechseln. So entstehen also vierzeilige (resp. achtzeilige) Strophen. Der strophische Charakter ist aber meistens insofern nicht gewahrt, als die stärkeren Sinnesabschnitte nicht immer mit den Strophenschlüssen zusammenfallen. Jedoch wird auch nicht wie in den kurzen Reimpaaren der Widerstreit absichtlich gesucht. Die gepaarten Alexandriner wurden als heroische Verse bezeichnet, weil sie die Funktion des antiken Hexameters hatten, mit der sie allerdings auch die des iambischen Trimeters verbanden. Ihnen stellten sich als sogenannte elegische Verse überschlagend gereimte gegenüber, wiederum mit regelmässiger Abwechselung zwischen weiblichen und männlichen Reimen. Diese bewahrten strenger den strophischen Charakter und wurden nur zu kleineren Dichtungen und zum Ausdruck von Empfindung oder Reflexion gebraucht. Neben dem Alexandriner wurde der fünffüssige Jambus, der gemeine Vers, welcher in Frankreich längere Zeit mit dem Alexandriner um die Herrschaft gerungen hatte und in England wie in Italien zum Normalverse geworden war, bis zur Mitte des 18. Jahrhs. nur wenig angewendet und nur in kleineren Dichtungen, abgesehen von den in § 88 erwähnten Nachahmungen des englischen Blankverses. Gleichfalls nur zu kleineren Dichtungen, namentlich zu Epigrammen verwendet wurden der iambische Septenar und die trochäischen Dimeter und Tetrameter, welche letzteren wie die Alexandriner als Perioden von zwei Versen aufzufassen sind, vgl. *Manches sind geborne Knechte, — die nur folgen fremden Sinnen.* Die Zweiteiligkeit tritt noch schärfer hervor, wenn wie öfters der vordere Vers katalektisch ist, vgl. *Grosse Herren lieben die, — denen sie viel Wolthat gaben.*

Die Einförmigkeit und Steifheit der Alexandrinerverse wurde wohl schon im 17. Jahrh. von manchem empfunden, und es fehlt nicht an Bestrebungen, dieselbe wenigstens zu unterbrechen. So wurde in einigen kleineren Gedichten weibliche Cäsur eingeführt, so dass die im Nibelungenliede übliche Langzeile entstand, vgl. *Bey einem Krancken wachen bisz Morgens drey bisz vier.* Man versuchte ferner zuweilen andere und freiere Reimstellungen. Noch weiter ging man endlich, indem man kürzere, seltener auch längere Zeilen, auch solche von abweichendem Tonfall, zwischen die Alexandriner mischte. Die Veranlassung zur Einführung solcher freierer Verssysteme ging von der Musik aus. Sie wurden zuerst nach italienischem Muster in Singspielen und Kantaten angewendet als Rezitative. Auf ähnliche Weise bildete man dann die nach antikem Muster in das Drama eingeführten Chöre, jedoch mit dreiteiliger Gliederung. Endlich wurden auch in den Reden der Personen des Dramas, namentlich in Monologen, wo eine stärkere Bewegung ausgedrückt werden sollte, die Alexandriner durch solche gemischten Verse unterbrochen, die teils strophisch gegliedert waren, teils beliebig wechselten. Bei A. Gryphius und Lohenstein ist dies üblich. Auch kürzere Gedichte wurden in diesen freieren Systemen abgefasst. Brockes wendete sie reichlich an. Unter dem Einflusse La Fontaines wurden sie im 18. Jahrh. in der Fabel und Erzählung sehr üblich, auch von Wieland mehrfach angewendet.

Geradezu bekämpft wurde der Alexandriner gleichzeitig mit dem Reime (vgl. § 88) von Bodmer, Drollinger und Breitinger. Doch bediente sich selbst der durch sie angeregte Pyra noch desselben zu umfänglicheren Dichtungen, indem er nur den Reim fortliess, was schon vor ihm ver-

sucht war (vgl. § 88) und worin ihm noch andere wie Lessing und J. E. Schlegel folgten. Selbst bei der Anlehnung an die antiken Versmasse war die Tradition noch so mächtig, dass man ein Mittelding aus Alexandriner und Hexameter schuf (Uz, Kleist, vgl. § 70). Gottsched suchte eine Zeit lang den trochäischen Tetrameter in Aufnahme zu bringen, und in diesem Versmass dichtet sein Schüler Schönaich den *Hermann*. Sonst aber fand es auch jetzt keinen grossen Beifall, und erst in unserem Jahrhundert ist es etwas reichlicher angewendet. Der Vers, welcher den grössten Teil des früher vom Alexandriner eingenommenen Gebietes erobern sollte, war vielmehr der früher nur wenig zur Geltung gekommene fünffüssige Jambus[1]. Bei dem mächtigen Einfluss der englischen Literatur mussten die nach einem weniger einförmigen Versmass Suchenden auf den Blankvers verfallen. Während die Versuche, die man darin im 17. Jahrh. gemacht hatte (vgl. § 88) für die allgemeinen Verhältnisse von keiner Bedeutung waren, bezeichneten Bodmers Übersetzungen aus Thomson den Anfang einer stetig fortschreitenden Entwickelung. Bodmer selbst fuhr fort, sich der Versart zu bedienen, namentlich in der Übersetzung von Pope's Duncias (1747), bis er durch Klopstock auf einen andern Weg geführt wurde. Was er aufgab, setzte Wieland fort. Unter dem Einfluss von Bodmers Übersetzungen aus Thomson stehen seine *Erzählungen* (1752). Zweimal verwendete Wieland den Vers auch im Drama, in der *Johanna Gray* (1758) und in der Übersetzung von Shakespeare's Sommernachtstraum (1762). Unter Bodmers Einfluss stand wahrscheinlich auch eine Übersetzung von 9 englischen Trauerspielen, die Basel 1758 erschien (Sauer, Sitz.-Ber. S. 640). J. E. Schlegel ging kurz vor seinem Tode zum fünffüssigen Jambus über, und durch seinen handschriftlichen Versuch wurde wahrscheinlich J. H. Schlegel zur Verwendung desselben in der Übersetzung englischer Trauerspiele (1758 ff.) veranlasst (vgl. ib. 663). Von besonderer Wichtigkeit war es, dass Lessing (ca. 1756—7) sich zu Gunsten der Fünffüssler für die heroische Tragödie entschied. Zwar er selbst kam zunächst nicht über Fragmente hinaus, die erst viel später veröffentlicht wurden. Aber er wirkte auf den Kreis seiner näheren Bekannten, von denen Brawe, Gleim, Weisse seiner Anregung im Drama, Kleist und Gleim in der Erzählung folgten. Sie schlossen sich in der Handhabung des Verses an Lessings ältestes Fragment, den Kleonnis an, in welchem der Ausgang durchgängig männlich war, wie wir es später noch einmal bei Hebbel in seiner Genoveva finden. Indirekt knüpfen wieder andere an. Eine selbständigere Stellung nimmt Klopstock im Salomo (1764) und David (1772) ein. Doch war es im Drama zunächst viel mehr die Prosa, die den Alexandriner verdrängte. Sie kam in der Sturm- und Drangperiode auf der Bühne fast zu absoluter Herrschaft. Eine erfolgreiche Reaktion beginnt mit Lessings Nathan, an den sich sehr eng Schiller, zuerst im Don Carlos, freier Goethe, zuerst in der Umarbeitung der Iphigenie anschloss. So wurde der reimlose fünffüssige Jambus zum eigentlichen Normalvers der Tragödie höheren Stiles, gegen den andere Versarten immer nur vorübergehend aufkommen konnten. Eine beschränktere Anwendung behielt er im Epos.

Schon von Bodmer an wurde der Vers mit der nämlichen, zum Teil mit grösserer Freiheit behandelt wie im Englischen. Während früher der Zehnsilbler, wo er überhaupt angewendet wurde, wie im Französischen mit fester Cäsur nach der vierten Silbe gebaut wurde, banden sich die Nachahmungen des englischen Verses fast durchweg nicht an eine bestimmte Stelle des Verseinschnittes. Auch vermied man nicht den Widerspruch

zwischen Sinnesabschnitt und Versschluss, wenn auch nicht alle in der Freiheit gleich weit gingen. Es werden ferner Versschlüsse angewendet, die im Reime nicht möglich sind oder mindestens auffallend klingen würden. Bei einer solchen Art der Behandlung ist es im Grunde eine Willkür, dass man noch die Abteilung in Zeilen von zehn oder elf Silben beibehält. Nach der natürlichen Gliederung, die doch auch beim Vortrag massgebend sein muss, erhält man vielmehr Zeilen von ungleicher Länge, in denen der regelmässige iambische Gang bisweilen (bei weiblichem Versausgang) durch eine zweisilbige Senkung unterbrochen wird. So wird es denn auch kaum bemerkt, wenn, wie es sich die meisten Dichter gestatten, zuweilen kürzere oder längere Zeilen eingemischt werden, oder wenn zweisilbige Senkungen zuweilen an anderen Stellen auftreten als da, wo der Theorie nach der Versschluss und der Auftakt zusammentreffen. Bei einer kunstvollen Gestaltung wechselt je nach dem Inhalt diese ganz freie Behandlungsweise der Jamben, wobei sie sich mehr oder weniger der Prosa nähern, mit einer strengeren, die besonders in pathetischen Monologen eintritt. Ein Mittel zu strengerer Ausprägung des Verscharakters ist es auch, wenn ausnahmsweise Reime auftreten, die nach englischem Muster besonders zur Hervorhebung eines Abschlusses verwendet werden.

Goethe's reimlose Jamben sind geschlossener und regelmässiger gegliedert als die Lessings und Schillers. Die Ursache ist, dass er die Technik mit herüberbrachte, die er sich in der Nachbildung des italienischen Elfsilblers in Stanzen erworben hatte. Die Form der italienischen Ottave war schon im 17. Jahrh. angewendet, besonders von Dietrich v. d. Werder in seiner Übersetzung von Tasso's befreitem Jerusalem, dabei war aber der Originalvers mit dem Alexandriner vertauscht. Als Wieland im Idris (1767) den epischen Stil des Ariost nachzuahmen strebte, schloss er sich demselben auch im Versmass an. Was dabei herauskam, war aber ein Mittelding zwischen den freieren Systemen, in denen er sich schon früher versucht hatte, und der Ottave. Die Verse waren von ungleicher Länge, wenn auch die fünffüssigen überwogen und die Reimstellung eine wechselnde. In ähnlicher Weise, nur noch mit grösserer Freiheit des Rhythmus, war die Strophe auch im Oberon (1780) behandelt, nachdem er im Amadis (1771) eine Modifikation der Stanze noch willkürlicher behandelt hatte. Die regelmässige italienische Form wurde zuerst von Heinse im Laidion (1774) durchgeführt, an den sich Goethe in den Geheimnissen anschloss. Sie verdrängte allmählich die freiere Wielandsche Stanze und wurde namentlich von den Romantikern reichlich angewendet.

Die Terzine ist schon von Melissus (1572) und Opitz versucht, aber erst die Romantiker haben sie in Aufnahme gebracht, auch ist sie, von den Übersetzungen Dantes abgesehen, auf kleinere Erzählungen beschränkt geblieben.

Noch ehe der Alexandriner durch den Zehnsilbler verdrängt war, hatte J. El. Schlegel (1740) empfohlen, den ersteren mit dem durch die Stellung der Cäsur verschiedenen antiken Trimeter (vgl. Minor S. 252) zu vertauschen. Aber weder seine noch die nächstfolgenden Versuche waren von Belang, bis Goethe in der Periode, wo er am stärksten den Anschluss an die Antike suchte, ihn für Partieen seiner Dramen verwendete, namentlich im zweiten Teile des Faust und in kleineren Gelegenheitsstücken (vgl. Harnack, Vierteljahrsschr. f. Lit.-Gesch. V, 113). Ihm folgten Schiller in Partieen seiner Dramen, die Romantiker, Voss, Platen u. a. Noch

geringer ist die Bedeutung, welche die Anapästen nach dem Vorbilde des Aristophanes in der Komödie erlangt haben (bei Platen).

Reimlose trochäische Fünffüssler wurden in den siebenziger Jahren des 18. Jahrh. von Herder und Goethe in Übersetzungen serbischer Volkslieder im Anschluss an das Versmass derselben verwendet, von Goethe dann zuweilen auch in lyrischen Gedichten. Platen verfasste darin zuerst eine umfängliche epische Dichtung, die Abassiden.

Im Epos war es neben dem fünffüssigen Jambus vor allem der Hexameter, der den Alexandriner ablöste. Über die allmähliche Einführung und die rhythmische Behandlung desselben ist schon in §§ 62. 68 ff. gehandelt. Voss führte zuerst die im Lateinischen geltenden Regeln für die Stellung der Cäsur durch, und diese wurden fortan ziemlich allgemein befolgt, auch von denen, welche sich in der strengen Behandlung des Rhythmus nicht an Voss anschlossen. Gleichzeitig mit dem Hexameter wurden für lyrisch-reflektierende Gedichte, etwas später auch für Epigramme die Distichen eingeführt. Klopstocks Pentameter waren anfangs sehr unvollkommen gebildet, indem statt der betonten Silbe oft eine unbetonte in die Cäsur gestellt war, der dann eine betonte statt der unbetonten voranging, vgl. *Ewiges Verlangen, keine Geliebte dazu.* Derartige Verse sind in der Gesamtausgabe der Oden von 1771 beseitigt. Dagegen gestattete sich Klopstock auch in dieser noch, die zweite Hälfte des Pentameters mit einem zweisilbigen Fusse zu beginnen, vgl. *Wenn im Liede mein Herz halb gesagt dir gefällt.* Auch in dieser Hinsicht hat man sich nach ihm strenger an den Gebrauch der lateinischen Dichter angeschlossen.

Die freien Rhythmen sind vornehmlich für die höhere Lyrik verwendet, doch auch für dramatische Kompositionen, wofür sie Lessing und Herder empfahlen. Abgesehen von Singspielen und Kantaten gehören hierher Goethes Mahomed und Prometheus, sowie Partieen des Faust. Deutlich zeigt sich die nahe Berührung dieser Rhythmen mit gehobener Prosa. In solcher ist ursprünglich die Iphigenie verfasst mit Überwiegen des iambischen Rhythmus, desgleichen die Proserpina. Später wurden beide in unregelmässige Versreihen zerschnitten. Den ruhiger gehaltenen Partieen lagen aber auch die fünffüssigen Jamben nahe, in die dann die Iphigenie übergeführt ist bis auf einige besonders leidenschaftliche Stellen, für welche die freien Rhythmen vorgezogen sind.

Vierfüssige trochäische Verse nach spanischem Muster wendete zuerst Herder in der Nachbildung spanischer Romanzen an, demnach zu vierzeiligen Strophen verbunden. Durch seinen Cid (1802—3) und durch die Romantiker wurde die Versart sehr beliebt, und man fing nun unter dem Einflusse Calderons an, sie auch in das Drama einzuführen. Namentlich gelangt sie in der Schicksalstragödie zur Herrschaft, und zwar ohne vierzeilige Gliederung mit Reimen von wechselnder Stellung.

Die kurzen Reimpaare, welche nie ganz aus der Kunstpoesie verschwunden waren (vgl. § 74) wurden in den siebenziger Jahren durch Goethe in Anlehnung an Hans Sachs zu reichlicher Verwendung gebracht, zuerst in Fastnachtsspielen, scherzhaften Erzählungen und Gelegenheitsgedichten, dann selbst auf erhabene, allerdings immer mit humoristischer Beimischung behandelte Stoffe angewendet, im ewigen Juden und im Faust. Für komische Gedichte blieben sie dann immer einigermassen in Gebrauch. Schiller verwendete sie in Wallensteins Lager. Wie in Bezug auf den Rhythmus, so gestattete man sich auch, abweichend von den alten Vorbildern, grosse Freiheiten in Bezug auf die Reimstellung. Regelmässiger baute man die Verse, wo man auf die Vorbilder aus der

Blütezeit der mittelhochdeutschen Literatur zurück ging. Dies geschah seit Anfang des 19. Jahrhs., in der Regel aber nur in Übersetzungen aus dem Mhd., seltener schon in freien Nachdichtungen, wie z. B. im Tristan Immermanns, doch mischten sich auch hierbei Freiheiten ein, die den Vorbildern fremd waren. Die Strophen des mittelhochdeutschen Volksepos wurden genauer auch fast nur in Ubersetzungen nachgebildet. Doch dichtete Rückert in der Nibelungenstrophe, die er zuerst in der »Ottilie« sehr unvollkommen nachzubilden versucht hatte, sein »Kind Horn«. Wirklich üblich, doch hauptsächlich nur in kürzeren romanzenartigen Dichtungen, wurde nur die jüngere Modifikation der Nibelungenstrophe, die eigentlich nie ausser Gebrauch gekommen war.

Den altgermanischen Vers versuchte zuerst Herder, zunächst ohne die Alliteration nachzubilden, in Übertragungen aus dem Skandinavischen, die in den siebenziger Jahren entstanden. Er fasste dabei die Kurzzeile als einen Vers von zwei Hebungen mit vorwiegend daktylischem Rhythmus. Dieselbe Auffassung ist auch für die Übersetzungen der Edda in unserem Jahrhundert massgebend gewesen. Auch Jordan hat sich ihr im wesentlichen angeschlossen, nur dass er sich auch mehr als zweisilbige Senkung gestattete.

[1] Zarncke *Über den fünffüssigen Jambus mit besonderer Rücksicht auf seine Behandlung bei Lessing, Schiller u. Goethe.* Leipz. 1865. Dazu Ber. d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1870, S. 207. Sauer *J. W. v. Brawe* (QF 30), S. 128 und *Über den fünffüssigen Jambus vor Lessings Nathan* (Sitz.-Ber. d. Wiener Ak., phil.-hist. Klasse 90, 1878, S. 625).

§ 103. Die Formen, deren man sich für die unsangbare Lyrik bediente, zeigen einen gewissen Zusammenhang mit denjenigen, welche in den grösseren epischen und dramatischen Dichtungen verwendet sind. Die Entwickelung ist eine analoge, durch die Einflüsse bedingt, die jeweils den Gesamtcharakter der Poesie bedingt haben. Die dort herrschende Versart spielt auch hier in der Regel eine Hauptrolle. So werden z. B. in der Periode, in welcher der Alexandriner im Drama und Epos herrscht, auch viele lyrische Strophen ganz oder teilweise aus Alexandrinern gebildet.

Die unvollkommene Nachbildung horazischer Odenstrophen mit Durchführung eines gleichförmigen Tonfalles setzte sich im 17. Jahrh. fort. Wir finden sie noch bei Pyra, Lange u. a. (vgl. § 70). Ähnlich bildete man im 17. Jahrh. sogenannte pindarische Oden, bei denen die ganze Übereinstimmung mit dem Baue der wirklichen pindarischen in der Dreigliedrigkeit bestand. Entsprechend bildete man die Chöre in den Tragödien. Daneben liefen die Versuche genauerer Nachahmung der horazischen Strophen einher, teils quantitierend, teils accentuierend (vgl. § 69). Erst Klopstock verschaffte denselben wirkliches Bürgerrecht. Anfangs strebte er möglichst genauen Anschluss an, doch mit einigen Ausnahmen. So liess er in der sapphischen Strophe mit Verkennung des symmetrischen Aufbaus die Stelle des dreisilbigen Fusses durch die drei ersten Silben hindurch wechseln, worin ihm manche spätere Dichter folgten, während andere andere, gleichfalls unpassende Modifikationen vornahmen. Die Verwendung der horazischen Strophen ist vorwiegend auf die Kreise beschränkt geblieben, die sich auch sonst enger an Klopstock anschlossen. Sie hat nicht die gleiche Ausdehnung erreicht wie die des Hexameters und des Distichons. Das Verhalten Goethes und Schillers war hierbei massgebend. Noch weniger Nachfolge fand Klopstock mit den von ihm selbst erfundenen Strophenformen. Anfangs schloss er sich darin noch ziemlich nahe an horazische Vorbilder an. Weiter entfernte er sich davon in der

Zeit, wo er in der Edda und im Ossian seine Ideale fand und zugleich sich eingehender mit der Theorie des Versbaues beschäftigte. Es fehlte seinen Gebilden fast durchweg an Symmetrie. Sie wurden immer gekünstelter, willkürlicher, so dass sie mit dem natürlichen Gehör nicht mehr zu fassen waren (vgl. § 73). In dieser Beziehung fand er einen Nachfolger an Platen, der ihn noch dadurch überbot, dass er den Unterschied zwischen langen und kurzen Silben in der Senkung auch hier konsequent durchzuführen suchte. Viel mehr Erfolg hatte Klopstock mit den freien Rhythmen (vgl. § 73). Während er anfangs seine hierher gehörigen Oden in Systeme von ungleicher Verszahl gliederte, suchte er bald wieder eine Annäherung an die Horazischen Strophen, indem er meistens vierzeilige Systeme durchführte, wobei dann die Abgrenzung der nun im Durchschnitt längeren Verse eine sehr willkürliche wurde. Seine Nachfolger, insbesondere Goethe, schlossen sich meist näher an die frühere Behandlungsweise an. Auch wurden von ihnen überwiegend Verse von gleicher Zahl der Hebungen mit einander verbunden und so ein mehr symmetrischer und leicht fassbarer Bau hergestellt.

Die künstlicheren Formen der italienischen Lyrik haben zweimal eine bedeutende Rolle in Deutschland gespielt. Einmal schon im 17. Jahrh. gleich mit dem Beginne der neueren Zeit, hier aber hauptsächlich durch französische Vermittlung, weshalb sie auch zurücktraten, als die jüngere Entwicklungsstufe der französischen Literatur massgebend wurde, die sich von dem italienischen Einfluss emanzipiert hatte. Sie waren schon ganz verdrängt, als die antikisierende Richtung zur Herrschaft kam, und mussten so gut wie neu eingeführt werden. Nach einigen Vorbereitungen führten die Romantiker ihre zweite Blüteperiode herbei. Es kommt hierbei vornehmlich das Sonett[1] in Betracht. Nach den unvollkommenen Versuchen des 16. Jahrs. (vgl. § 99) wurde dasselbe durch Weckherlin und Opitz zu einer sehr beliebten Form. Es kamen verschiedene Spielarten zur Verwendung, aber zum eigentlichen Normaltypus wurde derselbe, der sich in Frankreich um 1555 im Gegensatz zu der früheren Zeit festgesetzt hatte: Alexandriner mit abwechselnd weiblichem und männlichem Ausgange und der Reimstellung abba abba ccd eed. Zehnsilbler wie in Italien und früher in Frankreich wurden nur selten verwendet. Durch Zesen und A. Gryphius wurden auch andere Versarten üblich, vierfüssige und achtfüssige Jamben und Trochäen, auch daktylische Verse. Die Erneuerung der Form im 18. Jahrh. knüpfte unmittelbar an Petrarca an und ging von Gleim und seinem Freundeskreise aus. Von besonderer Wichtigkeit wurden die im Merkur 1776 gedruckten, noch ziemlich frei gebauten Sonette von Klamer Schmidt. Zu wirklichem neuen Leben erweckt wurde die Form durch Bürger, dessen Gedichtsammlung von 1789 eine grössere Anzahl Sonette brachte, die namentlich darin noch von der italienischen Art abwichen, dass sie zumeist aus Trochäen gebildet waren. An Bürger knüpfte unmittelbar A. W. Schlegel an, welcher das Sonett in seiner echten Gestalt zu klassischer Vollendung brachte, und dessen Behandlungsweise massgebend wurde. Ottave und Terzine, die wir oben behandelt haben, sind auch der Lyrik dienstbar gemacht. Die ältere einfachere Form der Ottave, die Siciliana, ist hauptsächlich von Rückert verwendet. Immer nur vereinzelte Versuche sind in der gekünstelten Form der Sestine gemacht, schon im 17. Jahrh. von Opitz und andern und wieder von den Romantikern. Vereinzelt sind auch die Nachahmungen der Canzonenform von A. W. Schlegel u. a. Die volkstümliche Form der Ritornelle ist von Rückert eingeführt.

Die spielenden Refrainstrophen der französischen Lyrik, Triolet, Rondel, Rondeau sind teilweise schon im 17. Jahrh. nachgeahmt, besonders aber von Hagedorn und den sich an ihn anschliessenden Anakreontikern, hie und da auch von den Romantikern.

Von den spanischen Formen ist die Romanzenstrophe auch in der Lyrik zu ziemlicher Verbreitung gelangt. Geringe Verbreitung haben Decime und Cancion durch die Romantiker gefunden[2].

Am spätesten wurden orientalische Formen eingeführt, so namentich das Ghasel durch Rückert und Platen. Die durch Rückert eingeführte Makame hat von poetischer Form nur den Reim.

[1] Welti a. a. O. — [2] E. Hügli *Die romanischen Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker* (Abh., herausg. von der Gesellsch. f. deutsche Sprache in Zürich VI) 1900.

VII. ABSCHNITT.

METRIK.

3. ENGLISCHE METRIK.

A. GESCHICHTE DER HEIMISCHEN VERSARTEN

VON

KARL LUICK.

Allgemeine Literatur: J. Schipper, *Englische Metrik,* Bonn 1881—1887; *Grundriss der englischen Metrik,* Wien und Leipzig 1895. Vgl. auch B. ten Brink, *Geschichte der englischen Literatur* I 1877 und A. Brandl, *Mittelenglische Literatur,* oben Abschnitt VI, 6. In Bezug auf Quellenangabe bei Citaten wurde möglichste Übereinstimmung mit diesem Artikel hergestellt.

Der germanische Stabreimvers, wie er in einem früheren Abschnitt dargestellt wurde, beherrscht die altenglische Dichtung fast ausschliesslich. In späteren Denkmälern macht sich wohl gelegentlich Nachlässigkeit in der Setzung der Stäbe bemerkbar, aber die Rhythmik erhält sich in ihrer alten Kraft und Reinheit; es treten nur gewisse Verschiebungen in der Häufigkeit der einzelnen Verstypen ein, welche für die Folgeentwicklung von Wichtigkeit sind (vgl. unten § 42). Die letzten Proben von Stabreimversen, die noch die alten Regeln einhalten, sind der Abschnitt der Chronik zum Jahre 1065 auf den Tod Eadweard's (Grein-Wülker B.[2] I 386) und, abgesehen von den Versen mit Eigennamen, das Gedicht auf Durham (eb. 389), wahrscheinlich aus dem Anfang des 12. Jahrhs. stammend. Aber daneben lassen sich in der altenglischen Dichtung schon Spuren anderer Formen beobachten.

Zunächst ist es von Wichtigkeit, dass, in der ganzen Literatur zerstreut, neben der Alliteration die Anfänge des Reimes zu Tage treten.[1] Er hat sich im Englischen zunächst spontan entwickelt. Gleichklang jener Teile des Wortkörpers, welche nicht vom Stabreim betroffen werden, musste sich — auch in der Prosa — gelegentlich zufällig ergeben. Früh aber hat man ihn als etwas Wohlgefälliges empfunden und begünstigt, wie die Beliebtheit von Reimformeln in Poesie und Prosa, so wie der häufiger werdende sporadische Reim in der Dichtung zeigt. Selten allerdings wird man ihn, soweit er sporadisch auftritt, gesucht und absichtlich als Schmuck verwendet haben. Dabei darf man nicht einzig das, was wir unter Reim verstehen, ins Auge fassen. Auf jener Entwicklungsstufe

werden, wie im Altnordischen, Arten des Gleichklanges empfunden worden sein, für welche uns, bei unserer entwickelten Reimtechnik, das Gefühl abhanden gekommen ist. Über die Beschaffenheit und Ausdehnung des Reimes im altenglischen Stabreimvers ist bereits oben S. 33 f. gehandelt worden. Doch ist zu scheiden zwischen dem streng durchgeführten Endreim, wie z. B. im Reimlied, und dem sporadisch auftretenden. Ersterer ist wahrscheinlich eine unmittelbare Nachahmung fremder — mittellateinischer oder altnordischer — Vorbilder und für die Folgeentwicklung nicht von Bedeutung. Wichtig ist dagegen, dass in der volkstümlichen und der von ihr beeinflussten geistlichen Dichtung der sporadische Reim zunimmt; Beowulf, Andreas und die späten Dichtungen Byrhtnoð und Judith bilden eine aufsteigende Reihe, der sich das Gedicht vom jüngsten Gericht (*Be dómes dæȝe*) anschliesst. In letzterem fällt gelegentlich sogar schon der Stabreim zu Gunsten des Endreimes ganz aus (3, 4, 265), ja es finden sich Verse ohne Stäbe oder Endreim (42, 189).[2] Diese Ansätze werden in der Folgezeit fortgeführt.

Ausserdem tauchen im 10. Jahrh. die ersten Proben eines Verses auf, der auf anderen rhythmischen Grundlagen beruht als der Stabreimvers, aber doch zu ihm in nahen Beziehungen steht. Er tritt uns zuerst in einigen Stücken der Chronik entgegen und in frühmittelenglischer Zeit namentlich bei Laȝamon. Der Endreim wird in diesem Verse immer häufiger verwendet, und im selben Maasse verblasst der Stabreim. Das schliessliche Ergebnis ist der nationale Reimvers, der zunächst streng geschieden ist von dem fremden Mustern nachgebildeten kurzen Reimpaar.

Daneben muss es aber noch eine andere Entwicklung gegeben haben, die unserem Auge fast ganz verborgen ist, bis ihr Ergebnis in ziemlich vorgerückter Zeit zu Tage tritt. Im 14. Jahrh. taucht ein Stabreimvers auf und entfaltet bald eine reiche Blüte, der sich zwar vom altenglischen in einigen Punkten unterscheidet, aber doch auf denselben rhythmischen Grundlagen beruht. Er verhält sich zu ihm ungefähr, wie die Sprache jener Zeit, besser vielleicht einer etwas früheren Zeit, zur altenglischen. Der Endreim fehlt in einer Reihe von Denkmälern gänzlich, in einer anderen Reihe ist er vollkommen durchgeführt.

Wir haben also in der Geschichte der heimischen Versarten des Englischen zwei Gruppen zu unterscheiden: den nationalen Reimvers samt seinen Vorstufen und den mittelenglischen Stabreimvers. Es sind dies jene zwei Gruppen, welche Schipper (Metr. I 76 ff.) als fortschrittliche und strengere Richtung in der Entwicklung der alliterierenden Langzeile bezeichnet.

[1] Vgl. F. Kluge, *Zur Geschichte des Reimes im Altgermanischen*, PBB IX, 422.
[2] A. Brandl, *Angl.* IV, 98.

§ 2. Eine eigentümliche Stellung nehmen Aelfric's Bibelparaphrasen und Predigten sowie einige verwandte Schriften ein. Sie galten zunächst als Prosa; dann glaubte man in ihnen Stabreimverse zu erkennen[1] oder auch rhythmische alliterierende Prosa,[2] und endlich behaupteten einige, eine Reihe dieser Schriften sei in reimlosen Laȝamon'schen Versen abgefasst.[3] Dass gebundene Rede vorliege, glaubte man sogar durch Äusserungen Aelfric's selbst beweisen zu können.[4] Er spricht einmal vom Buche Esther, '*þá ic onwende on Enȝlisc on úre wísan sceortlice*' (Grein BPr. I 11, 12). Ähnlich sagt er von einer Bearbeitung des Buches Judith, die wohl die seine ist: '*séo is éac on Enȝlisc on úre wísan ȝeseťt*' (eb. I 11, 15). Aber seine Worte können sich auch einfach auf seine abkürzende Art zu übersetzen beziehen, vielleicht auch bloss auf eine gemeinverständliche

Ausdrucksweise. Für letztere Auffassung würde eine Stelle in der Einleitung zu seinen Heiligenleben sprechen ('Hunc quoque codicem transtulimus de latinitate ad usitatam Anglicam sermocinationem' EETS 76 S. 2), wenn nicht etwa damit die altenglische Gemeinsprache gegenüber den Mundarten gemeint ist. Ferner ist bemerkenswert, dass er einmal von einer uns unbekannten (nicht von ihm herrührenden) Leidensgeschichte Thomas' sagt: *héo wæs ȝefyrn awend of Ledene on Enȝlisc on léodwison*' (Hom. ed. Thorpe II 520). Das ist offenbar (wie ein weiterer Beleg bei Bosworth-Toller beweist) der Ausdruck für eine poetische Erzählung. — Die als Dichtungen angesprochenen Stücke nun zerfallen in der That durch natürliche syntaktische Pausen, die in den Handschriften (wie z. B. auch in denen der Chronik) mehr oder minder regelmässig durch Punkte bezeichnet sind, in versartige Zeilen. Aber sie zeigen ein ganz auffallendes Gepräge. Dass nicht Stabreimverse vorliegen, lehrt jetzt, nachdem Sievers den Bau derselben klargelegt hat, ein flüchtiger Blick. Auch eine Mittelstufe zwischen dem altenglischen und dem weiter unten behandelten mittelenglischen Stabreimvers können sie nicht darstellen. Andererseits unterscheiden sie sich ganz deutlich vom Verse Laȝamon's und seinen altenglischen Vorstufen. Sie gehen vielfach über dessen Normalmass hinaus oder bleiben — und dies ist besonders häufig — unter demselben zurück, würden also Versformen, die bei ihm nur vereinzelt vorkommen, sehr häufig bieten. Namentlich aber lassen sie den rhythmischen Bau der Laȝamon'schen Verse, wie er im folgenden zur Darstellung gelangen wird, nur in der Minderzahl der Fälle erkennen. Wir haben also eine lose Form gebundener Rede vor uns, die sich in ganz allgemeiner und lockerer Weise an die vier Hebungen des Stabreimverses anzulehnen scheint, geradeso wie der Stabreim[5] äusserst frei verwendet auftritt, im übrigen aber kaum irgend welche rhythmischen Regeln einhält.[6]

[1] Zuerst E. Dietrich, Zs. f. histor. Theol. 25, 487 und 26, 163; ihm folgten Grein-Wülker Angl. II 141 und J. Schipper Metr. I.60, obwohl dieser zum Teil auch rhythmische Prosa annimmt. — [2] B. ten Brink, Gesch. d. engl. Lit. I 136. — [3] Dies wurde behauptet für das Buch der Richter und die von Thorpe herausgegebenen Homilien, namentlich die Depositio St. Cuthberti und St. Martini, von E. Einenkel Angl. V Anz. 47; M. Trautmann Angl. V Anz. 118 und VII Anz. 214; für die Heiligenleben ed. Skeat von E. Holthaus Angl. VI Anz. 104 (vgl. dagegen B. Assmann Angl. IX 42); für das Buch Esther, Judith sowie andere Homilien (obwohl weniger bestimmt) von B. Assmann, *Abt Aelfrics angs. Bearb. d. B. Esther*, Leipzig 1885 S. 21 ff., Angl. X 83 und Bibl. d. angs. Prosa III 243 ff.; endlich für die Predigten des Aelfric literarisch nahestehenden Wulfstan von E. Einenkel, Angl. VII Anz. 200, M. Trautmann Angl. VII Anz. 211. — [4] Vgl. B. Assmann, Angl. X 76, wo weitere Literatur. — [5] A. Brandeis, *Die Alliteration in Aelfric's metrischen Homilien* (Programm der Staatsrealschule im VII. Bezirke in Wien) Wien 1897. — [6] Vgl. auch J. Steenstrup, *Histor. Tidskrift* 7 R. IV 119.

. DIE ENTWICKLUNG DES NATIONALEN REIMVERSES.

A) DIE ANFÄNGE UND DER VERS LAȜAMONS.

§ 3. Die Anfänge des nationalen Reimverses sind äusserlich an der grösseren Fülle der Verse, der Vernachlässigung des Stabreims und der immer häufiger werdenden Anwendung des Endreims zu erkennen. Der wesentliche Unterschied zwischen ihm und dem Alliterationsvers besteht darin, dass er sich als ein taktierender zu erkennen giebt, der ausser zwei Haupthebungen zwei schwächere, Nebenhebungen enthält. Vermutlich stand er zum Gesang in naher Beziehung, manche Denkmäler, die ihn aufweisen, wurden wohl nur gesungen.

Andererseits treten die Beziehungen zum Stabreimvers klar zu Tage. Von den fünf Typen kehren die längeren Varianten und namentlich die gesteigerten Formen wieder, nur weisen sie ausser den zwei ursprünglichen Hebungen zwei Nebenhebungen auf. Nicht selten findet sich eine solche unmittelbar nach der Haupthebung und kann auch eine Silbe treffen, welche keinen sprachlichen Accent trägt. Wie im Stabreimvers kann die Haupthebung nur durch eine lange Silbe oder die Gruppe ⏑́× gebildet werden. Wie dort sind zwei Kurzzeilen zu einer Einheit höherer Ordnung verbunden; aber während dort das erste Glied vielfach rhythmische Formen aufweist, die dem zweiten nicht zukommen, ist ein solcher Unterschied hier nicht zu erkennen. Als Bindemittel tritt der Stabreim ganz zurück, der Endreim immer mehr hervor, so dass schliesslich nicht mehr eine Langzeile, sondern ein Reimpaar vorliegt.

Wir haben also eine Erscheinung vor uns, die in ihrem Wesen mit dem Auftreten des deutschen Reimverses die nächste Verwandtschaft zeigt.

§ 4. Die ersten Belege für dieses neu auftretende Metrum bilden kurze Gedichte, die in die Chronik[1] eingefügt sind, zunächst zwei Stücke des 10. Jahrhs. Das erste ist das Gedicht auf Eadgar's Herrschaft, welches die Handschriften DE der Chronik zum Jahre 959 bringen (Thorpe I 217). Die Handschrift F enthält eine gekürzte Fassung unter dem Jahre 958. Die Verse zeigen knappen Bau, so dass sie sich öfter mit den Grundtypen des Stabreimverses berühren, ebenso ist der Reim noch gering entwickelt (doch z. B. *ȝewylde : wolde*). Andererseits ist der Stabreim ganz unregelmässig und in manchen Zeilen der viertaktige Rhythmus unverkennbar (z. B. *þæt he wunode on sibbe — þe hwile þe he leofode*). Ähnlich verhält es sich mit dem in den Handschriften DE stehenden Stück auf Eadgar's Tod 975 (Thorpe I 227; nicht zu verwechseln mit dem in alliterierenden Versen geschriebenen Gedicht auf dasselbe Ereignis in AB). Es beginnt zwar mit einer tadellos gebauten Stabreimzeile (*Hér Éadȝar ȝefór Anȝla reccend*), aber im weiteren Verlauf tritt der Reimvers deutlich hervor (vgl. *buȝon to þam cyninȝe — swa him wæs ȝecynde*). Die in D zum selben Jahr überlieferte Klage über das Unglück der Kirche zeigt dasselbe Gepräge. Man möchte vermuten, dass wir in diesen Stücken Umarbeitungen von ursprünglichen alliterierenden Versen vor uns haben, oder dass solche und Reimverse von einem oberflächlichen Redaktor (etwa bei der Einfügung in die Chronik) zusammengeworfen wurden.

Deutlicher tritt uns der Reimvers entgegen im 11. Jahrh. In dem Gedicht auf den Tod Aelfric's (CD zu 1036, Thorpe I 294, Grein-Wülker B.[2] I 384, Schipper I 74) weisen die Verse bereits das Ausmass auf wie bei Laȝamon, und der Reim ist beinahe durchgeführt. Selten sind sie zu kurz (13 b, 18 a, 23 a nach Wülker's Zählung), in einem übrigens leicht zu bessernden Fall (8 a) zu lang. Ähnlich gebaut sind die Verse auf die Herrschaft Wilhelm des Eroberers (E 1087, Thorpe I 340, PBB 9, 447), wenn auch vielfach mit Senkungen überladen. Da sie nur in einer Hs. überliefert sind, kann man zweifeln, ob sie in ihrem ursprünglichen Wortlaut vorliegen. Dasselbe gilt für andere kürzere Stücke aus dem 11. Jahrhundert, die nur einzelne Verse deutlich erkennen lassen: die Zeilen auf die Einnahme Canterbury's (CDE zu 1011, Thorpe I 266), auf Margarethe (D zu 1067, Thorpe I 340). Vereinzelte Reimverse sind auch in D und E zum Jahre 1075 überliefert (Thorpe I 348 f.).

Daran schliessen sich im 12. Jahrh. die Reden der Seele an den Leichnam in der Worcester-Hs. und ein kleines verwandtes Stück einer

Oxforder Hs. (hg. Buchholz, Erlanger Beitr. VI). Diese Zeilen zeigen einen ziemlich glatten Verlauf, der Reim spielt aber eine geringere Rolle als in den eben besprochenen Stücken. Das kurze Worcester-Fragment (hg. Varnhagen Angl. III, 424) ist in seinem metrischen Charakter nicht deutlich. Dagegen weisen wieder recht knappe Verse auf die Sprüchwörter Alfred's, welche man ebenfalls dem 12. Jahrh. zuweist (hg. Morris, EETS 49 S. 102). Wie in den zuerst angezogenen Stücken der Chronik stehen die Versformen hier vielfach den Grundtypen der Stabreimzeile nahe, aber die Alliteration ist meist zu lose, als dass man wirklich derartige Verse annehmen könnte. Andererseits finden sich ganz deutlich ausgeprägte Reimpaare (z. B. v. 19—24, 91—94 u. s. w.). Jedenfalls werden wir vermuten dürfen, dass diese Sprüchwörter in ihren Grundlagen in sehr frühe Zeit zurückreichen, und vielleicht gehen manche Zeilen unmittelbar auf Stabreimverse zurück, die nur notdürftig in ein anderes Versmass hineingepresst wurden. Ähnlichen Charakter zeigen einige andere aus ungefähr derselben Zeit stammende Sprüchwörter (hg. von M. Förster, Engl. Stud. 31, 1). Uber die Verse Godric's vgl. unten § 30.

[1] Vgl. D. Abegg, QF. 73 (in Bezug auf das Rhythmische nicht scharf genug).

§ 5. Auf diese kleineren Stücke folgt an der Scheide des 12. und 13. Jahrhs. ein grosses Werk, welches unser Versmass deutlich ausgebildet zeigt, Laȝamon's Brut (hg. Madden 1847). Die allgemeine Struktur ist sofort zu erkennen. Die Kurzzeilen gliedern sich nach den natürlichen Sprechpausen deutlich in Verspaare; öfters, aber durchaus nicht regelmässig, werden sie als solche markiert durch den Endreim, selten durch parallelen Aufbau der beiden Zeilen. Einheiten höherer Ordnung, also Strophen, sind nicht zu erkennen. Auch ist nicht zu ermitteln, ob diese Verse gesungen oder gesagt wurden. Die Stellen der Einleitung, in denen Laȝamon über sein Werk sich äussert (I 3, 19 ff. 4, 10 ff.), lassen keine sicheren Schlüsse ziehen. Der Ausdruck '*Nu seið mid loftsonge; þe wes on leoden preost*' ist beachtenswert (vgl. Madden III 439). Andererseits ist bei einem so umfänglichen epischen Werk Sprechvortrag von vornherein wahrscheinlich.

§ 6. Was den rhythmischen Bau der Verse anlangt, so wollen wir zunächst die typisch ausgebildeten Formen vorführen, wobei wir unsere Beispiele dem zweiten Bande von Madden's Ausgabe entnehmen, wo wir bereits eine sichere Verstechnik voraussetzen dürfen, und zumeist dem Stück, welches in Mätzner's Sprachproben I 21 ff. abgedruckt ist. Die Verwandtschaft mit dem Stabreimvers tritt unmittelbar zu Tage in folgenden Formen, welche ihre genauen Entsprechungen im althochdeutschen Reimvers haben:

Typus A: (×)_́(×)×̀×_́×̀, bei weitem am häufigsten. Einsilbiger Auftakt ist fakultativ. Die Senkung nach der ersten Hebung ist in der Mehrzahl der Fälle vorhanden. Beispiele:

a) *comen mid þan flode* 152, 14
beoð in ure londe 155, 1[?]
ne mihte we bilæue 155, 23

b) *forð to þan kinge* 153, 9
þat folc his isomned 155, 4
mid rihten at-halden 153, 21.

Mit diesem Typus fallen die gesteigerten Formen von E zusammen:

a) *æueralche ȝere* 155, 19
lond and godne lauerd 156, 7

b) *þreo hundred cnihten* 152, 15
to uncuðe londe 155, 12.

Typus B: (×)×̀×_́(×)×̀×_́. Die Senkung nach der ersten Haupthebung fehlt häufig. So:

a) *vmbe fiftene ȝer* 155, 13
þat is a godd wel idon 157, 13

b) *þer com Hengest, þer com Hors* 161, 21.
and þin holde mon ibeon 165, 11.

Typus C: (×)×̀×⊥⊥×̀:

a) *ȝif heo grið sohten* 152, 25
heo bereð child þere 155, 20
b) *bi-foren þan folc-kinge* 153, 15
an mine anwalde 159, 8
c) *hit beoð tiðende* 175, 6
holden runinge 164, 14.

Typus D: (×)⊥×⊥×̀×̀:

a) *neowe tiðenden* 161, 8
fæirest wimmonnen 175, 5
b) *an hundred ridæren* 207, 16
mid stronge stan walle 222, 21.

Dem Typus E des Stabreimverses entsprechen Fälle wie:

þe wurse wes þer ful neh 176, 23
Hængest wes þan kinge leof 163, 17.

Die gesteigerte Form fällt mit A zusammen (siehe oben Typus A).

In allen Typen ist Auflösung möglich, am gebräuchlichsten in folgenden Fällen:

A: *aðelest alre londe* 154, 23
and þus þine duȝeþe 166, 19
B: *of heore cume wes ful war* 162, 19
an ure ælderne dæȝen 158, 2
C: *þat we færen scolden* 155, 22
þat þe king makede 175, 15.

Ausserdem werden die vorliegenden Typen variiert durch zweisilbige Senkung an Stelle einsilbiger; vgl. darüber unten § 11.

Die Stellung der Haupt- und Nebenhebungen zu einander ist also in den meisten Formen derart, dass der Vers in zwei gleiche (A, B, E) oder symmetrische Hälften (C) zerfällt. Ob dieser dipodische Bau vollkommen durchgeführt war wie im deutschen Reimvers, also im Typus D eine Verschiebung von (×)⊥×⊥̀×̀×̀ zu (×)⊥̀×⊥⊥×̀ d. h. Angleichung an den Typhus C eingetreten war, bleibt erst festzustellen.

§ 7. Ausserdem zeigen sich noch Formen, die nicht unmittelbare Entsprechungen in den Typen des Stabreimverses haben, aber ebenso im deutschen Reimvers sich finden.

1) Statt des Ausganges ⊥×̀ treten in A, seltener in C, vollere Formen auf. Er wird zunächst, was schon im Altenglischen vorkommt, von zwei selbständigen Wörtern oder einem Kompositum gebildet; dabei erscheint der zweite Teil auch aufgelöst (oder gehören diese Fälle zu C?):

a) *þer wes moni cniht strong* 160, 4
þe king sone up stod 164, 17
b) *þurh soðen eouwer wurdscipen* 154, 9
and swuðe heo awæi floȝen 163, 9.

Statt ⊥×̀ findet sich aber auch eine Gruppe von drei Silben. Da in solchen Fällen Komposita der Gestalt ⊥×⊥̀ häufig sind, solche der Form ⊥⊥̀× gemieden zu sein scheinen, wird auch dann, wenn die beiden Silben keinen sprachlichen Nebenton haben, die Betonung ⊥××̀ einzutreten haben, z. B.:

a) *Hengestes cunnesmen* 160, 14
for þi þat heo heom helpen mæi 158, 10
b) *& hunde þa cristine* 179, 2
bidden us to fultume 187, 2.

Wir wollen diese Formen A^1 und C^1 nennen.

2) Neben dem Typus C findet sich auch die Form (×)×̀×⊥×⊥×̀, die wir mit Paul (S. 54) als C^2 bezeichnen. Auch hier findet sich die eben besprochene Erweiterung des Ausganges ⊥×̀ zu ⊥××̀. So:

a) *þat wes hærm þa mare* 152, 22
þer þa cnihtes comen 153, 14
b) *þer þe king þat maide nom* 178, 1
þa we habbeþ hope to 157, 2.

§ 8. Neben den vorgeführten typisch ausgebildeten Formen begegnen noch und zwar nicht nur im Anfang, sondern durch das ganze Werk zerstreut, aber immer ganz vereinzelt, Verse, die den Grundformen des Stabreimverses näher stehen, ja mit ihnen sich decken; so:

A: *deorne runen* 169, 24	D: *wil-tidende* 292, 8
þæ sæ isohten 192, 18	*volc unimete* 254, 8
B: *þat ær com her* 175, 1	E: *fif þusend men* 238, 15
and eoure leofue godd 156, 16	*seouen hundred scipen* 208, 7
C: *& wird stille* 294, 8	*vnimete uolc* 252, 6.

Diese Minimalverse geben sich schon von internem Standpunkt aus als Abweichungen von dem sonst eingehaltenen System, also streng genommen als Fehler, zu erkennen. Mit den vier üblichen Hebungen gelesen, entbehren sie ganz oder fast ganz der Senkungen, und vor allem: während sonst die Nebenhebung immer nur vor einer Senkungssilbe oder dem Versende steht (wodurch sie in ihrer Eigenart hervortritt), findet sie sich hier unmittelbar vor einer Haupthebung. Welchen gewichtigen Unterschied dies ausmacht, ergiebt sich schon aus allgemein-phonetischen Erwägungen (vgl. oben S. 48 § 13). Wie wir uns diese Fälle zu erklären haben, hängt davon ab, wie wir uns den Vers Laȝamons überhaupt entstanden denken. Darüber unten § 17.

§ 9. Für die Versbetonung bildet die Grundlage die Betonung der natürlichen Rede. Im allgemeinen stehen in der Haupthebung die Haupttöne von Vollwörtern; in der Nebenhebung die Tonsilben zweiter Kompositionsglieder und enklitischer Wörter (im weitesten Sinne, vgl. oben 47) sowie auch schwere Ableitungssilben, die vermutlich einen natürlichen Nebenton trugen; in der Senkung endlich die tonlosen Silben. Unter Umständen erscheinen aber bedeutende Abweichungen von diesen Regeln. Bei besonderem Nachdruck können Formwörter über Verben erhoben werden (*he hæfden ænne wisne mon . . . . þé nòm pas húdè* 170, 13; *mid hire comen . . . . scipen, þér còmen ínnè* 172, 6); andererseits können Vollwörter enklitisch gebraucht in der Senkung, namentlich im Auftakt stehen. Nach Massgabe der oben S. 47 dargelegten Gesichtspunkte werden sogar so starke Fälle anzunehmen sein wie: *Hængest*) *éode in tò þan ínnè* 173, 18. Schwere Bildungssilben in dreisilbigen Wörtern, die im Altenglischen stets einen Nebenton trugen, erscheinen öfters in der Senkung (*ah þas tídende mè beod ládè* 158, 22; *heore Sǽxisce cníhtes wèl idón* 160, 13). Wie weit kurze Bildungssilben in dreisilbigen Wörtern einen natürlichen Nebenton trugen, ist fraglich, namentlich wenn sie erst durch Aufgabe der westgermanischen Synkope wieder hergestellt sind. Im Vers erscheinen sie bald in der Nebenhebung, bald in der Senkung (*þat þe crístìne king* 177, 7; *& hunde þa crístinè* 179, 2; *ah heo weore hǽdenè* 151, 21; *hǽdene mònne habbe bi-tæht* 169, 18). Dieser letztere Fall leitet zu den rhythmischen Accenten über, welche nicht natürliche Accente (oder doch nur sehr schwache und wechselnde) zur Grundlage haben, sondern vielmehr in Folge der Stellung der einzelnen Silben zu einander auftreten (vgl. oben S. 48, 55 ff.). Jede tonlose Silbe kann einen rhythmischen Nebenton erhalten, wenn ihr noch eine andere tonlose Silbe folgt; am Versschluss erhält sie ihn, ohne dass dies der Fall ist (*mid ríhtèn at-háldèn*).

§ 10. Die Geltung solcher rein rhythmischer Accente ist vielfach bezweifelt worden, zumal der Stabreimvers sie nicht kennt. Indessen muss betont werden, dass ohne diese Annahme der Vers Laȝamons überhaupt kein System erkennen lässt, bei Ansetzung solcher Accente dagegen eines zu Tage tritt, das auch anderwärts, im Althochdeutschen, und zwar völlig deutlich vorliegt, dass ferner gelegentliche Reime (unten § 12) und namentlich die Weiterentwicklung des Verses sie voraussetzen. Dass uns auf den ersten Blick eine solche Betonung fremdartig erscheint, kann

natürlich nichts beweisen; das Fremdartige schwindet aber auch gegenüber der — noch zu wenig gewürdigten — Thatsache, dass im Gesang und im gesprochenen Kinderlied genau entsprechende Betonungen im Englischen wie im Deutschen noch heute ganz geläufig sind (unten § 29). Wir brauchen also nur anzunehmen, dass dieser Vers genetisch einem Gesangsvers nahe steht (wie unser gesprochenes Kinderlied) und der Sachverhalt wird begreiflich. Auf uns, die wir ausgeprägte Sprechverse gewohnt sind und den Gesangsvortrag als etwas Besonderes bei Seite schieben, machen die Laȝamon'schen Verse einen stark singenden Eindruck. Aber Derartiges dürfen wir der älteren Zeit zumuten, da früher das rein Formale am Vers dem durch den Inhalt bedingten Ausdruck gegenüber wohl überhaupt ein stärkeres Gewicht hatte als heute. Übrigens hat sich diese eigenartige Versbetonung, so viel wir sehen können, ziemlich bald nach Laȝamon, wohl noch im Lauf des 13. Jahrhunderts, innerhalb jene Grenzen zurückgezogen, die wir sie noch heute einhalten sehen (§ 29). Woher sie stammt, wird an anderer Stelle besprochen werden (§ 15).

§ 11. Silbenmessung. Für die Haupthebung ist wie im Stabreimverse eine lange Silbe oder ihr Gleichwertiges, ⏑́×, jedenfalls dann erforderlich, wenn keine Senkung darauf folgt, also die Hebung über den ganzen Takt gedehnt werden muss. Alles andere bleibt zu bestimmen.

Die Senkung ist zumeist einsilbig. Sie fehlt häufig nach den Haupthebungen, wobei dann die eben erwähnte Dehnung derselben eintritt. Nach den Nebenhebungen fehlt sie in der Regel nicht. Die Versschlüsse von A und C gehören nur scheinbar hieher, denn hier war ja thatsächlich nie eine Senkung vorhanden. Einzelne Fälle, wie *whàt cníhtès we béod* 154, 18 (vgl. 154, 10) finden ihre Rechtfertigung im rhetorischen Nachdruck. Wie aber die im § 8 berührten Minimalverse vorgetragen wurden, ist fraglich. Eine Dehnung völlig tonloser Flexionsendungen über einen ganzen Takt ist schwerlich anzunehmen. Eher möchte man meinen, dass eine Pause zur Ausfüllung des Taktes diente.

Die Senkung kann aber auch zweisilbig sein, und zwar in viel weiterem Umfang als etwa bei Otfrid. Am häufigsten ist diese Erscheinung nach der ersten Hebung des Verses, sei sie nun Haupt- oder Nebenhebung; dass aber hier nicht etwa durch schwebende Betonung zu helfen sei, zeigt das Vorkommen von Auftakt vor solchen Fällen. So A: *hǽren i þìsse lóndè* 153, 19; *cníhtes ȝe* 159, 23; C: *wènde to* 163, 13; A: *and) séiden þat* 153, 18; *and bi)táche me* 167, 2; *þe ofte) léded in* 159, 11; B: *þis) wǽron þa* 152, 19; C[a]: *i)mòng þine* 165, 17. Auch nach der zweiten Hebung ist sie ganz üblich (vorwiegend in A): *bilǽuen scùllen þa fìvè* 155, 18; *wèoren an* 160, 10; *hàfden bi(líuè)* 161, 6. Endlich findet sie sich auch nach der dritten Hebung; B: *Of þère húde he kàrf enne þwóng* 170, 17. Sogar dreisilbige Senkung ist nicht unerhört; A: *sénden after (mìne wíuè)* 167, 16; B: *heo) dròȝen heore (scípen ùppe þe lónd)* 160, 4. Dem entsprechend ist auch zwei- bis dreisilbiger Auftakt nicht selten: *and bi-* 167, 2; *Under þan* 152, 7; *þe ofte* 159, 11; ja sogar viersilbiger scheint vorzukommen: *and after his (wíve sènde sóndè)* 169, 23. Überladene Verse erscheinen übrigens vielfach in der jüngeren Handschrift gebessert (vgl. 154, 2; 159, 7).

Das Normalmass wird oft erreicht durch Elision tonloser *-e* vor Vokalen oder dem *h* enklitischer Wörter; *hinę i-* 153, 16; *þenę heo* 155, 16. Vermutlich wird sie in diesem Umfang einzutreten haben; vielleicht auch in Fällen wie: *þa ánswèrede þę óđèr* 154, 14.

§ 12. Der Endreim erweist sich als eine unmittelbare Fortsetzung der schon im Altenglischen vorhandenen Ansätze. Alle in jener Zeit vorhandenen Formen des Gleichklangs, sowohl am Zeilenschluss als auch im Innern, kehren hier wieder,[1] nur in grösserer Anzahl. Laȝamon reiht sich in dieser Beziehung an die Judith an (vgl. oben § 1). Wichtig ist, dass innerhalb des umfangreichen Werkes selbst die Häufigkeit des Reimes zunimmt,[2] ein deutlicher Hinweis auf den Zug der Entwicklung.

Der Reim trifft die letzte Haupthebung und die etwa noch folgende Nebenhebung, oder auch letztere allein. Doch sind Fälle, in denen die Nebenhebungen reimen, ohne dass irgend ein vokalischer oder konsonantischer Gleichklang auch die Haupthebungen verbände (*andswerden: cuđen* 153, 1) ziemlich selten; nur bei klangvolleren Silben kommt dies öfter vor (*Hængest : fæirest* 156, 18; *læuedi : mæhti* 157, 16). Da nun die Nebenhebungen vielfach auf Suffixe fallen, sind diese manchmal am Reime beteiligt, sei es, dass sie unter sich oder auf ein Vollwort reimen (*men: comen* 152, 19; *hali : þi* 151, 18; *men : deden* 160, 10; *men : cuđen* 160, 14; *nast : Hængest* 163, 15; *wes : londes* III, 6, 12; vgl. *kìngè : rúnìngè* 164, 13).

Die Alliteration dagegen hat ihre alte Rolle eingebüsst, sie ist im Wesentlichen bloss ein Schmuck des Verses, der namentlich den rhetorischen Zwecken der Hervorhebung der Begriffsähnlichkeit oder auch des Gegensatzes und dergl. dient.[3]

[1] Vgl. auch K. Regel, Germ. Stud. I 173ff. — [2] E. Menthel Angl. VIII Anz. 65. — [3] K. Regel, Die Alliteration im Laȝamon, Germ. Stud. I 171.

§ 13. Die Frage nach der Herkunft dieses eigenartigen Verses ist ein schwieriges Problem. Wie aus dem Vorangegangenen erhellt, bildet er ein Seitenstück zum deutschen Reimvers, und alle Fragen, die sich an diesen knüpfen, sind auch hier aufzuwerfen. Vom Boden der Fünftypentheorie aus haben Sievers und Wilmanns unter dem Beifalle Paul's (oben S. 53) den deutschen Reimvers aus dem Stabreimvers durch Annahme fremden Einflusses abgeleitet: man habe die heimischen Verse an die viertaktigen Melodien des kirchlichen Hymnengesanges anzupassen gesucht. Das gleiche könnte auch in England geschehen sein, ohne dass ein unmittelbarer Zusammenhang bestand: dieselbe Einwirkung auf wesentlich gleiche Grundlagen könnte zum selben Ergebnis geführt haben. Aber trotzdem bleibt die Übereinstimmung bemerkenswert und regt die Frage an, ob nicht tiefer greifende Beziehungen bestehen. Wir müssen etwas weiter ausholen.

§ 14. Für die älteste germanische Zeit ist das Vorhandensein von Chorliedern, die eine feste Melodie und gleichtaktigen Rhythmus voraussetzen, völlig gesichert (vgl. oben S. 5). Der historische altgermanische Stabreimvers, wie er uns namentlich im Altenglischen so reichlich überliefert ist, zeigt dagegen alle Merkmale eines Sprechverses. Dass nun daneben der alte Gesangsvers ganz ausgestorben sein sollte, ist schon an sich höchst unwahrscheinlich: Lieder, die gesungen wurden, wird es auch in einer Zeit gegeben haben, die sich vorwiegend der epischen Dichtung und dem Sprechvortrag zuwandte. Ausserdem weisen verschiedene Äusserungen über das Singen der Angelsachsen sowie die Thatsache, dass die Glossen im Gegensatz zur Poesie, die ja in Bildern und Übertragungen schwelgt, die Ausdrücke *léođ* (carmen, poema, oda) und *sang* (cantus, cantilena, melodia, harmonia) auseinander halten,[1] darauf hin, dass es neben rezitierter Poesie auch gesungene Lieder mit fester Melodie gab. Dass solche Lieder kaum zur Niederschrift gelangten, ist

leicht erklärlich. Wir müssen uns vor Augen halten, dass die Epik, soviel wir sehen können, ausgesprochene Standespoesie, nämlich die Dichtung der höheren Kreise war und daher eher zur Aufzeichnung gelangte, besonders als sie durch die Behandlung christlicher Stoffe das Interesse der geistlichen Stände, in deren Händen ja die Schreibekunst zum grössten Teil lag, gewonnen hatte. Volkstümliche Lieder, namentlich erotischen Inhalts, werden geistlichen Schreibern nicht der Aufzeichnung wert erschienen sein, zumal sich die Kirche der weltlichen Lyrik vielfach feindselig gegenüberstellt, wie aus direkten Zeugnissen erhellt.[2] Auch in Deutschland ist eigentliche Lyrik erst in sehr später Zeit zur Aufzeichnung gelangt. Der Vers solcher Lieder kann aber nicht die uns vorliegende epische Langzeile gewesen sein, denn sie ist nicht taktierend, also nicht sangbar. Wir werden zu der Annahme gedrängt, dass neben ihr noch ein taktierender Gesangsvers bestand. Wenn wir nun schon im 10. Jahrhundert in kurzen, lyrisch und volkstümlich gefärbten Stücken einen taktierenden Vers zu Tage treten sehen und bereits aus seinem Bau auf nahe Verwandtschaft mit einem Gesangsvers schliessen konnten, so ist die Annahme höchst naheliegend, dass in ihm nichts anderes als der altenglische Gesangsvers vorliegt, der vom epischen Sprechvers eine Zeit lang, mindestens in der Überlieferung, in den Hintergrund gedrängt worden war. Dieselben Verhältnisse wie in England mochten sich aber auch infolge ähnlicher Voraussetzungen in Deutschland entwickelt haben und der Gesangsvers hüben und drüben aus demselben Grund verwandt sein wie der epische Sprechvers, nämlich weil sie auf einer gemeinsamen altgermanischen Basis beruhten.

[1] F. M. Padelford, *Old English Musical Terms* (Bonner Beiträge zur Anglistik IV) S. 9 ff.; A. Brandl Archiv 104, 399. — [2] A. Brandl a. a. O.

§ 15. Zur Ansetzung eines vorhistorischen Gesangsverses ist nun bereits Sievers auf ganz anderem Wege gelangt. Er hat das Fünftypensystem des historischen Stabreimverses aus einem urgermanischen, viertaktigen Gesangsvers abgeleitet[1] und eine Entwicklung angenommen, die mit den germanischen Synkopierungen in unbetonten Silben zusammenhängt, bei der aber der einschneidende Schritt im Übergang vom Gesang zum Sprechvortrag bestand, in dessen Gefolge zwei ursprüngliche Nebenhebungen unterdrückt wurden. Seine für den Urvers angesetzten Formen stehen denen sehr nahe, zu welchen man auch sonst, von anderen Gesichtspunkten ausgehend, gelangt ist. Sie zeigen zwei Haupt- und zwei Nebenhebungen, zugleich aber in deren Anordnung nahe Verwandtschaft mit den Typen des alliterierenden Sprechverses. Genau dasselbe zeigt auch der Reimvers und seine Vorstufen. Aber noch mehr: gewisse Formen desselben lassen sich viel leichter aus diesem Urvers ableiten als aus dem überlieferten Sprechvers: es sind das die Typen A^1, C^1 und C^a, die Senkungen an Stellen zeigen, an denen dieser völlig durchgeführte Synkope voraussetzt. Betrachten wir aber die Gesamtheit der typisch ausgebildeten Formen des Reimverses mit den von Sievers angesetzten Varianten des Urverses, so zeigt sich ein bemerkenswertes Verhältnis: es liegen alle Formen vor, die sich ergeben, wenn im Urvers fakultativ Synkope der Senkung eintrat, während die Haupt- und Nebenhebungen in ihrer Geltung blieben. Wenn also dieser Urvers nichts anderem ausgesetzt war, als den durch sprachliche Vorgänge hervorgerufenen Synkopierungen, so konnte sich gar nichts anderes ergeben, als der deutsch-englische Reimvers. Die Konstruktionen von Sievers decken sich mit

dem Ergebnis von Schlüssen, die auf ganz anderen Grundlagen ruhen: ein beachtenswertes Zusammentreffen, das die Wahrscheinlichkeit des Ergebnisses bedeutend erhöht. Wir dürfen somit die Hypothese aufstellen, dass in den Anfängen des englischen wie des deutschen Reimverses nichts anderes als der altgermanische taktierende Gesangsvers zu Tage tritt, aus dem sich in der Vorzeit der historische, alliterierende Sprechvers abgezweigt hatte, und der nun neuerlich, zum Teil wenigstens, zum Sprechvers wird und als solcher eine neue Entwicklung einschlägt.

[1] *Altgermanische Metrik* S. 172 ff.

§ 16. Unter dieser Voraussetzung hat die parallele Entwicklung im Deutschen wie im Englischen nichts Auffälliges an sich. Nun wird auch die Art, wie dieser Vers zunächst auftritt, verständlich. Bei gelehrtem Ursprung des deutschen Reimverses wäre doch merkwürdig, dass er so rasch in volkstümlichen Liedern Eingang fand (II^{a} S. 121), zumal wenn die 'entscheidende That' (S. 52) Otfrid zuzuschreiben wäre, der doch mit seinem Werk nicht ins Volk gedrungen zu sein scheint; dass ferner dieser Vers in alter Zeit, abgesehen von Otfrid, nur in volkstümlichen Liedern, dagegen nicht in den geistlich-epischen Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts, wo er doch gerade zu erwarten wäre, und später auch zunächst in der Lyrik und dem Volksepos uns entgegentritt. Alles wird klar bei der Annahme, dass der alte Gesangsvers vorliegt. Otfrids Neuerung besteht darin, dass er, um die weltlichen Volkslieder zu verdrängen, den Vers von (zumeist gesungenen) Liedern für eine grössere epische Dichtung verwendete, bei der der Stabreimvers wie im Heliand — der ausgeprägtem Sprechvortrag besser entsprach — zu erwarten war. Daher verfällt er manchmal in die Technik des Stabreimverses, sei es durch zu knapp gebaute Verse, die er im Lauf seiner Arbeit überwindet, sei es durch den Gebrauch von Wortgruppen oder Worten (*fuazfállonti*), die dem dipodischen Reimvers widerstreben, dem Stabvers aber wohl angemessen sind. Sein Versuch blieb auch vereinzelt: die geistlich-epischen Dichter nach ihm verwenden ein loseres Metrum, das in Beziehungen zur Stabreimzeile zu stehen scheint (oben S. 65). Ähnlich tritt uns dieser Vers in England zunächst in Stücken entgegen, die in ihrer ursprünglichen Gestalt, vor ihrer Einfügung in die prosaische Chronik, wohl volkstümliche historische Lieder nach Art des deutschen Ludwigsliedes waren, und ausnahmsweise zur Aufzeichnung gelangten, weil sie sich auf Zeitereignisse bezogen. Dass dann Laȝamon ihn für epische Zwecke aufgreift, ist bei seiner Natur wohl verständlich; aber auch er verfällt öfter in die Technik des Stabreimverses in den § 8 erwähnten zu knapp gebauten Zeilen.

Anmerkung. Die in den voranstehenden Paragraphen dargelegte Hypothese wurde zum ersten Mal von dem Verfasser in der ersten Auflage dieses Grundrisses II a (1893) 997 ff. ausgesprochen und begründet. Einige Zeit darauf (1896) ist F. Saran bezüglich des Verses Otfrids auf anderem Wege und unabhängig zur selben Ansicht gelangt (Philologische Studien, Festgabe für Eduard Sievers, Halle 1896, S. 201 ff.).

§ 17. Von der Erklärung der Herkunft des Laȝamon'schen Verses hängt auch die Auffassung der oben § 8 berührten Minimalzeilen ab. Wer ihn aus dem Stabreimvers ableitet, wird in ihnen Überreste des ursprünglichen Metrums erblicken. Nach unserer Auffassung müssen sie als Verse betrachtet werden, die dem Dichter misslungen sind, weil er sich von dem Einfluss der in der epischen Dichtung herrschenden Stabreimzeile noch nicht vollkommen freimachen konnte.

§ 18. Die voranstehende Darstellung des Laȝamon'schen Verses deckt sich mit keiner der bisher geäusserten Ansichten vollständig. Nachdem man zuerst, namentlich von Seiten englischer Forscher, diesen Vers für ganz unregelmässig erklärt hatte, brach sich die Erkenntnis Bahn, dass er in Beziehungen zum altenglischen stehe. Hierauf suchte Trautmann nachzuweisen,[1] dass er der viermal gehobene Vers Otfrids und wie dieser eine Nachbildung des Verses der lateinischen Kirchenhymne jener Zeit sei, also in keinem Zusammenhang mit der Stabreimzeile stehe. Später dachte er an eine unmittelbare Übertragung des 'Viertreffers' nach England.[2] Dagegen erhob Schipper Widerspruch.[3] Er hielt an der Entwicklung aus der altenglischen Stabreimzeile fest und erklärte den Vers als wesentlich zweihebig. Es entspann sich ein lebhafter Streit,[4] während gleichzeitig von Trautmann und anderen immer mehr Denkmäler als in 'Viertreffern' geschrieben erklärt wurden (vgl. § 2). Da man aber dabei an vier gleichgewichtige Hebungen dachte und den Vers Otfrid's ganz äusserlich fasste, kam man zuweilen zu ungeheuerlichen Skansionen und konnte fast jeden Text in das Schema des 'Viertreffers' pressen.[5] Die Aufdeckung der Beziehungen des deutschen Reimverses zur Stabreimzeile durch Sievers und Wilmanns rückt die Frage in ein neues Licht. Aus allem, was bisher für und wider vorgebracht wurde, und namentlich der oben dargelegten Thatsache, dass die Typen des Stabreimverses in Laȝamon in derselben Weise wiederkehren, wie bei Otfrid, scheint sich uns mit Notwendigkeit die oben auseinandergesetzte Auffassung zu ergeben, wonach der Vers weder zwei noch vier Hebungen schlechthin, sondern zwei stärkere und zwei schwächere hat. Es würde sich jetzt darum handeln, durch eine das Material erschöpfende Untersuchung nach den neuen Gesichtspunkten den Stand der Entwicklung bei Laȝamon genau zu bestimmen. Da eine solche fehlt, musste unsere Darstellung notgedrungen skizzenhaft werden.

Gegen obige im Wesentlichen bereits in der ersten Auflage dieses Grundrisses (1893) gegebene Darstellung hat Schipper[6] Einsprache erhoben und ist bezüglich derjenigen Verse, welche keinen Endreim, sondern nur Alliteration aufweisen, bei seiner früheren Auffassung geblieben. Den mit Endreim versehenen Versen ist er geneigt, ausser zwei Haupthebungen nach Massgabe der oben aufgestellten Typen noch eine oder zwei Nebenhebungen zuzuweisen, jedoch ohne die rhythmischen Nebenaccente auf sprachlich unbetonten Silben anzuerkennen. Das gemeinsame Band, welches diese verschiedenartigen Verse zusammenhielte, bestünde also darin, dass in jedem Falle zwei alles andere überragende Starktöne als festes Gerippe des Verses hervortreten. Die vorgenommene Scheidung wäre indessen unseres Erachtens nur dann gerechtfertigt, wenn zwischen den bloss alliterierenden und den reimenden Versen ein Unterschied im rhythmischen Bau zu beobachten wäre und erstere den altenglischen Stabreimtypen näher stünden als letztere. Dies ist aber kaum wahrzunehmen, von einzelnen Fällen abgesehen, die nichts beweisen können, weil der Gesamtcharakter doch nur vom typisch Ausgebildeten bestimmt wird. In der Art, wie die sprachlichen Elemente für den Bau der typischen Versformen verwendet werden, zeigt sich ein einheitliches System: daraus ist zu schliessen, dass auch ein einheitliches rhythmisches System vorliegt.

[1] *Über den Vers Laȝamons* Angl. II 153. — [2] Angl. VII 211. — [3] Metr. I 121, 146. — [4] Vgl. T. Wissmann's und E. Einenkel's Rezensionen von Schipper's Metrik, Lit.Bl. 1882, 133 und Angl. V Anz. 30, 139. — J. Schipper, *Zur Zwei-*

hebungstheorie der alliterierenden Langzeile, Engl. Stud. V 488 und *Zur Altenglischen Wortbetonung* Angl. V Anz. 88. — T. Wissmann, *Zur mittelenglischen Wortbetonung* Angl. V 466; M. Trautmann, *Zur alt- und mittelenglischen Verslehre* Angl. V Anz. 111. — J. Schipper, *Metrische Randglossen* Engl. Stud. IX 184. — E. Einenkel, *Zu Schipper's metrischen Randglossen* Engl. Stud. IX 368; M. Trautmann, *Metrische Antglossen* Angl. VIII Anz. 246. — J. Schipper, *Metrische Randglossen II* Engl. Stud. X 192. — [5] Vgl. J. Schipper, Engl. Stud. IX 192. — [6] *Grundriss der englischen Metrik* 1895 S. 60 ff.

§ 19. Andere Texte in Laȝamon'schen Versen sind uns nur spärlich erhalten. Aus einer Dichtung, die den alten Stoff von Wade (ae. *Wada*) behandelt, werden in einer lateinischen Predigt, deren Niederschrift aus dem Beginn des 13. Jahrhunderts stammt, einige Zeilen angeführt und sie erweisen sich als deutlich hierher gehörig:

> *Summe sende ylues*
> *and summe sende nadderes;*
> *summe sende nikeres*
> *the bi den watere* (Hs. *den patez*) *wunien:*
> *Nis ter man nenne*
> *bute Ildebrand onne.*[1]

Ferner tritt uns dies Metrum entgegen in verschiedenen Abschnitten des Bestiarius (hg. Morris EETS 49, S. 1), nämlich v. 1—52, 120—282, 384—423, 456—498, 557—587. Doch hat es hier noch sehr altertümlichen Charakter: der Reim nimmt einen geringen, die Alliteration ziemlich bedeutenden Raum ein, und manche Verse sind so knapp gebaut, dass sie für sich genommen sich besser als Halbzeilen von vierhebigen Langversen lesen liessen (165—168, 233—239, 273—276, 355—359, 565 f.). Aber sie gehen in Zeilen über, die Laȝamon'sches Gepräge haben, und diese sind in so bedeutender Überzahl, dass sie als Ausdruck dessen gelten müssen, was der Dichter eigentlich gewollt hat.

[1] Diese Verse wurden von I. Gollancs aufgefunden; vgl. Athenaeum 1896, I, 254; Academy 1896, I, 136.

§ 20. Reimlose Laȝamon'sche Verse haben einige in drei Heiligenleben aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, Seinte Marharete, Seinte Juliane (hg. Cockayne EETS 13, 51) und Seinte Caterine (hg. Einenkel EETS 80), ferner in inhaltlich verwandten Stücken, wie Hali Meidenhad (hg. Cockayne EETS 18) zu erkennen geglaubt.[1] Die Verhältnisse liegen hier ähnlich wie bei den Schriften Aelfrics (oben § 2), die Texte liessen sich sogar etwas besser in das Versschema einfügen: trotzdem vermögen wir nicht an die Existenz solcher Verse zu glauben. Man vergleiche, was Paul (oben S. 119), über das althochdeutsche Gedicht 'Himmel und Hölle' sagt, das man vielfach als Parallele angezogen hat.

[1] E. Einenkel, *Über die Verfasser einiger neuags. Schriften* 1887 und Angl. V Anz. 47; M. Trautmann Angl. eb. 118. Vgl. Einenkel's Ausgabe der *Caterine*.

B) DER NATIONALE REIMVERS.

§ 21. Die Weiterbildung des Laȝamon'schen Verses haben wir uns ähnlich vorzustellen, wie die entsprechende Entwicklung auf deutschem Boden. Vor allem wurde der Reim konsequent durchgeführt. Auf dieser Stufe zeigt sich unser Vers bereits in einem kurzen Stück aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhs. 'Zeichen des Todes' (EETS 49, 101). Dann wurden die Senkungen regelmässiger gesetzt und die Nebenhebungen

traten mehr hervor, so dass sie sich an Gewicht den Haupthebungen näherten. Schwierig ist die Frage nach der Entwicklung des Ausganges ⊥́x̀, dessen Nebenhebung ja zumeist auf Silben ohne sprachlichen Nebenaccent fällt. Wenn wir wahrnehmen, dass im Inneren des Verses rhythmische Nebenaccente ohne sprachliche Grundlage nicht mehr vorkommen, so wird es fraglich, ob sie noch in solchen Ausgängen galten. Ihr Verklingen macht die Verse nach den Typen A, C und D zu dreihebig klingenden, während die übrigen vierhebig stumpf bleiben: ein solches Nebeneinander ist in einem Sprechvers ganz gut möglich. Finden sich vollends deutlich vierhebige Verse mit klingendem Ausgang, so zeigt dies, dass der Ausgang ⊥́x̀ bereits zu ⊥́× geworden ist und nach romanischem Muster eine überzählige Silbe nach der letzten Hebung nach Belieben gesetzt werden konnte. Das Schwinden solcher Nebenaccente war ja im Englischen besonders naheliegend, da sie nicht bloss den vielfach nachgeahmten romanischen Vorbildern, sondern auch der heimischen alliterierenden Langzeile fremd waren. Handelt es sich dagegen um Gesangsverse, so haben wir gewiss anzunehmen, dass die ursprüngliche Betonungsweise gewahrt ist, da sie ja im Gesange noch heute gilt.

§ 22. Die einzige grössere Dichtung, welche uns das Metrum auf dieser Entwicklungsstufe darstellt, ist King Horn aus der Mitte des 13. Jahrhs. (ed. J. Hall, Oxford 1901). Die Vortragsweise scheint in den ersten Versen angegeben zu sein: '*Alle beon he bliþe, þat to my song lyþe: A sang ihc schal ȝou singe . . .*' Auffällig ist nur, dass die drei erhaltenen Handschriften keinerlei sichere Anzeichen einer strophischen Gliederung aufweisen. Wissmann's Versuch, Strophen herzustellen, ist als ungenügend begründet abzulehnen. (Vgl. § 27.)

§ 23. Die Mehrzahl der Reimpaare dieses Gedichtes ist nach folgenden zwei Mustern gebaut:

a) *King he was bi weste*
So longe so hit laste. 5/6

b) *He hadde a sone þat het Horn*
Fairer ne miȝte non beo born. 9/10

In geringerer Zahl finden sich vierhebige Verse mit klingendem Ausgange wie:

Tomoreȝe be þe fiȝtinge
Whane þe liȝt of daye springe. 817/8

Sie erscheinen zwar in den jüngeren Hss. H und O häufig gebessert; aber darauf ist nicht viel Gewicht zu legen, weil diese überhaupt nach einem metrisch glatteren Text streben. In einigen Fällen stimmen alle drei Handschriften oder doch C und noch eine in solchen Versen überein (87/8, 627, 817/8, 1339/40, 1354(?), 1366(?), 1427). Weniger sicher sind die dreihebig stumpfen Verse. Alle Hss. bieten:

Leue at hire he nam
And in to halle cam (*halle he com* L). 585/6

Wenn derartige Verse schon dem Dichter angehören und nicht bloss der Überlieferung zu danken sind, so müsste man daraus schliessen, dass die oben § 18 besprochene Entwicklung des Ausganges ⊥́x̀ zu ⊥́× bereits eingetreten ist. Dagegen würde sprechen, dass im Inneren des Verses noch gelegentlich rhythmische Nebenaccente ohne sprachliche Grundlage vorkommen (§ 25). Da nun das Gedicht verhältnismässig kurz und nur in drei Handschriften überliefert ist, deren Texte deutliche Anzeichen von starker 'Zersungenheit' aufweisen, so wird eine sichere Entscheidung

überhaupt kaum zu erreichen sein. Wurden diese Verse gesungen, so galt sicher noch das alte System. Bei dreitaktig stumpfen Versen trat Überdehnung der letzten Hebung ein, bei viertaktig klingenden wurde die überzählige Silbe im folgenden schlechten Taktteile untergebracht (ähnlich wie der Auftakt, der ja auch fakultativ ist).

§ 24. Die Verse des King Horn zeigen vielfach einen regelmässigen Wechsel von Hebung und Senkung, nähern sich also insofern den nach fremden Mustern gebauten Reimversen. Trotzdem sind gewöhnlich, namentlich in der Hs. C, die Laȝamon'schen Typen noch zu erkennen, teils durch das Hervorragen zweier bestimmter Hebungen, teils durch das häufigere Fehlen der Senkung an gewissen Stellen. So:

Typus A: a) *Alle beon he bliþe* 1
A sang ihc schal ȝou singe 3
b) *Rod on his pleing* 32
He fond bi þe stronde 35
Typus B: a) *Al þe day and al þe niȝt* 123
þanne spak þe gode kyng 195
b) *He was briȝt so þe glas* 14 (C)
Bitwexe a þral and a king 424
Typus C: a) *Þat to my song lyþe* 2
Hi gunnen ut ride 850
Bi þe se side 33
b) *And þi fairnesse* 213
He was þe faireste 173
Of þine mestere 229
Typus D: *Schipes fiftene* 37
Of alle wymmanne 67
Þe child him andswerde 199
Typus E: *Rose red was his colur* 16
Typus A¹: *Hit was upon a someres day* 29
And mest him louede Rymenhild 248
Typus Ca: *Wiđ þe se to pleie* 186
Wiþ his nayles scharpe 232.

Wie weit dipodischer Bau galt, ob nur in den von Haus aus dipodischen Typen A, B, C, E oder allgemein, ist unsicher. (Vgl. § 6.)

§ 25. Die Betonungsverhältnisse und die Silbenmessung sind im Wesentlichen dieselben wie bei Laȝamon. Doch hat der rhythmische Nebenton auf Flexionsendungen bedeutend abgenommen. Fälle wie *In Hórnès ilike* 289 oder *Hi rúngè þe belle* 1253 sind selten. Über den Versausgang vgl. oben § 23. Vollere Flexions- und Ableitungssilben wie *-ing(e), -este, -est* (2. Sg.), *-isse* u. s. w. sind dagegen, ebenso wie Enklitika, noch durchaus geeignet, Nebenhebungen zu tragen.

Die Hebung muss eine lange Silbe sein, mindestens wenn sie den ganzen Takt füllt. Entsprechend mittelhochdeutschen Fällen wie *mánùnge* (vgl. S. 69) scheint einmal auch Kürze zn genügen: *After his cominge* 1093. Die Gruppe ◡́× gilt im Allgemeinen noch als Auflösung von ⏊; doch ist auffallend, dass gelegentlich Länge und Kürze im Reime gebunden werden (*stede : drede* 257, *spake* (2. Sg.) *: take* 535, *ȝate : late* (ae. *lǽtan*) 1043, *late : gate* 1473), wobei manchmal kurzsilbige Wörter nach Art der langsilbigen gemessen zu sein scheinen (*þer i was atte ȝate* 1043, *Riȝt at halle gate* 1474).

Die Senkung ist in der Regel einsilbig. Sie fehlt häufig nach den Haupthebungen (§ 24). Sie kann auch zweisilbig sein, wobei gewöhnlich leichtere Silben erscheinen, sowie Kompositionsglieder von Eigennamen, die vermutlich schwächer gesprochen wurden. Solche Fälle sind besonders häufig nach der ersten Hebung; dass aber nicht schwebende Betonung vorliegt, zeigen wieder die Auftakte. So: *Fairer ne* 8, *Oþer to* 40, *Bliþe beo* 131, *Helpe þat* 194, *Apulf he* 285, *Beggere þat* 1128; *He) wende þat* 297: *Of) alle þat* 619, *Hi) leten þat* 136, *Ihc) wulle don* 542, *þi) dohter þat* 907, *Of) Rymenhilde* 1018, *þanne) scholde wiþ-* 347, *þat þu) longest to* 1310. Nach der zweiten Hebung: *come to* 59, *alle þe* 235, *schule ȝe* 103, *sede þu* 473, *moste bi-* 172, *lefde þer* 1373, *dentes so* 864, *pined so* 1197. Nach der dritten Hebung scheint kein sicheres Beispiel vorzukommen: häufig fehlt ja hier die Senkung. Der Auftakt ist ebenfalls öfters zwei-, vereinzelt wie es scheint sogar dreisilbig (*and into* 294,

after ne 366); doch könnten in diesen Fällen auch viertaktig klingende Verse vorliegen (vgl. oben § 23).

Wo durch Elision eines -*e* vor Vokal oder dem *h* enklitischer Wörter Einsilbigkeit der Senkung hergestellt werden kann, wird sie durchzuführen sein (*haddę a* 9, *Bringę hem* 58).

§ 26. Der Reim hat gegenüber Laȝamon bedeutende Fortschritte gemacht. Er ist vollständig durchgeführt und trifft nie mehr die Flexionssilbe allein, sondern stets auch die Stammsilbe. Nur eine vollere, eines sprachlichen Nebentons fähige Silbe ist auch im Stande, für sich allein Träger des Reimes zu sein; vgl. Bindungen wie *kyng : niþing* 195; *dubbing : derling* 487; *þar : Aylmar* 505; *Þurston : on* 819. Reinheit des Reimes ist allerdings noch lange nicht erreicht; es finden sich vielmehr noch zahlreiche vokalische und namentlich konsonantische Ungenauigkeiten (*snelle : wille* 1463; *iȝolde : woldest* 643; *schorte : dorste* 927; *Rymenhilde : kinge* 1463; *doȝter : lofte* 903). Der Stabreim wirkt noch vielfach nach.

§ 27. Auch bei dieser Dichtung gehen die Ansichten im Einzelnen (z. B. über die Geltung des klingenden Ausgangs) auseinander. Wissmann[1] und Trautmann[2] steht Schipper[3] gegenüber. Unsere Darstellung folgt im Allgemeinen der Schipper's, nur die Aufdeckung des Nachwirkens der alten Typen und einige Folgerungen daraus gehen über sie hinaus. Da wir unter diesen Umständen auch nicht mit der Herstellung Wissmann's in seiner Ausgabe in allen Punkten einverstanden sein konnten, haben wir nach der ältesten Handschrift, C,[4] unter Berücksichtigung der übrigen citiert. Alles Tatsächliche am Versbau in dieser Handschrift ist kürzlich von J. Hall zusammengestellt worden.[5]

[1] *King Horn, Untersuchungen etc.* QF. XVI; *Das Lied von King Horn* QF. XLV; vgl. Angl. V 466. — [2] Angl. V Anz. 118. — [3] Metr. I 180. — [4] Voll abgedruckt in der Ausgabe von Hall, ferner von E. Mätzner Spr.-Pr. I 209 und von J. R. Lumby EETS 14. — [5] Ausgabe S. XLVII ff.

§ 28. Mit dem King Horn hat der nationale Reimvers eine Entwicklungsstufe erreicht, auf welcher er dem nach fremden Mustern gebildeten kurzen Reimpaar (unten B § 33) nicht mehr so ferne stand. Wurden die Senkungen regelmässig ausgefüllt und das Gewicht der Hebungen ausgeglichen, so fiel er mit diesem zusammen. Eine wichtige Rolle hat dabei wohl ein sprachlicher Vorgang gespielt, der sich gerade um diese Zeit vollzog: im Laufe des 13. Jahrhunderts wurden die meisten kurzen Vokale in offener Silbe gelängt. Damit ging die Auflösung verloren, und Verse, die ursprünglich auf ⏑́× ausgiengen wie *Ne schaltu haue bute game* (Horn 98) und nun mit der neuen Lautgebung vorgetragen wurden, erhielten den Ausgang ⏑̄́×, wurden also jetzt zu vierhebig klingenden. So wird nicht nur das ursprüngliche System des nationalen Reimverses durchbrochen, sondern auch eine weitere Übereinstimmung mit dem fremden Reimvers erreicht. Auf diese Weise flossen in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zwei zunächst scharf getrennte Versarten in eines zusammen. Immerhin lässt sich im kurzen Reimpaar an gewissen Spuren das Nachwirken des nationalen Verses erkennen: die Hebungen zeigen noch manchmal eine den alten Typen entsprechende Abstufung, und wenn Synkope der Senkung zugelassen wird, so tritt sie an gewissen Stellen häufiger ein. Wie weit dies reicht, bleibt noch zu untersuchen.

§ 29. Dagegen hat sich der nationale Reimvers als Gesangsvers besser erhalten. Seine Rhythmisierung mit all ihren Eigentümlichkeiten tritt uns noch heute entgegen in den Melodien volkstümlicher Lieder und im gesprochenen Kinderlied, den nursery rhymes.

Charakteristisch ist dipodischer Aufbau und das häufige Vorkommen von Synkope der Senkung an gewissen Stellen. So z. B. in einem von E. Sievers (PBB 13, 130) mitgeteilten nursery rhyme, der folgendermassen vorgetragen wird:

Góosy gòosy gándèr,
whère dò you wándèr?
Úpstàirs and dównstàirs
and ín the làdy's chámbèr,
whére I fòund an óld màn,
who wóuldn't sày his práy'rs:
I tóok him bỳ the léft lèg
and flúng him dòwn the stáirs.

Genauer können wir auf diese Entwicklung nicht eingehen, da es durchaus an Vorarbeiten gebricht.

§ 30. Der nationale Reimvers erscheint auch verdoppelt als Langzeile, die durch Endreim zu Einheiten höherer Ordnung gebunden wird, und in dieser Form hat er sich etwas länger erhalten. Diese Langzeile tritt uns schon früh entgegen in der Lyrik. Das erste uns erhaltene und noch recht unvollkommene Beispiel bieten die kurzen Lieder des 1170 gestorbenen Einsiedlers Godric (hg. Zupitza, Engl. Stud. XI 401), die uns in lateinischen Lebensbeschreibungen aus dem 12. und beginnenden 13. Jahrhundert erhalten sind und für welche Gesangsvortrag ausdrücklich bezeugt ist. Hier erscheint bereits bemerkenswerter Weise die zweite Halbzeile um eine Hebung verkürzt. Ausserdem haben wir gewiss in Betracht zu ziehen, dass Godric durchaus kein Dichter und in formeller Beziehung völlig ungeübt war: daher stehen neben ganz guten Versen andere, in denen die Synkope der Senkung bis zum Äussersten getrieben ist (*wìþ sélf Gód*). In der Mehrzahl der Fälle ist immerhin der Charakter des Verses zu erkennen. Die Auffassung Zupitzas, wonach wir vierhebige Kurzzeilen vor uns hätten, ist abzuweisen.

Im 13. und zu Beginn des 14. Jahrhunderts finden sich dann solche Verse zu Strophen romanischen Baues vereinigt in der Lyrik. Auch hier sind sie zum Teil im Ausgang um einen Takt verkürzt, der vermutlich durch eine Pause ersetzt oder durch Überdehnung der letzten Hebung auf zwei Takte wieder hereingebracht wurde. Als Probe hiefür diene der Anfang des ältesten hierhergehörigen Liedes, welches zugleich den Vers in altertümlich-knapper Form aufweist, des Spottliedes auf Richard von Cornwall aus dem Jahre 1265 (Böddeker 98, PL 1):

Sitteþ alle stille & herkneþ to me:
þe kyng of alemaigne, bi mi leaute,
þritti þousent pound askede he
fforte make þe pees in þe countre, 4
ant so he dude more.
Richard,
þah þou be euer trichard,
tricchen shalt þou neuer more. 8

Im 6. Vers wurde *Richard* vermutlich über vier Takte gedehnt. Ähnliches findet sich gelegentlich noch in unseren Volksliedern. Hierher gehört ausser dem erwähnten Stück zunächst eine Satire auf die Leute von Kildare (Rel. Ant. II 174, Kildare-Gedichte hg. v. Heuser S. 154), wohl aus dem Ende des Jahrhunderts. In beiden Dichtungen ist Fehlen der Senkung eine häufige Erscheinung. Daran schliessen sich die Lieder auf den Aufstand und Sieg der Flandrer (Böddeker 116, PL V) aus

dem Jahre 1302 und auf die Hinrichtung von Simon Fraser (eb. 126, PL VI) aus dem Jahre 1306, endlich ein Wiegenlied aus ungefähr derselben Zeit (Rel. Ant. II 177). Hier wird bereits glatterer Verlauf angestrebt. Wurden aber einmal alle Senkungen gesetzt, so ergaben sich Berührungen mit ganz anderen Versmassen, wie gleich deutlicher werden wird (§ 31).

Anm. Die Verse der zuletzt erwähnten Dichtungen werden von manchen als alliterierende Langzeilen gefasst, die durch den Endreim gebunden sind, nach Art der unten § 64 besprochenen Lieder. Sie heben sich jedoch von den reimend-alliterierenden Versen dadurch ab, dass nicht wie in diesen vier Hebungen sehr stark hervortreten, noch auch der Stabreim deutlich ausgeprägt ist.

§ 31. Dieselbe Langzeile tritt uns auch in Gedichten[1] entgegen, die aller Wahrscheinlichkeit nach nicht gesungen, sondern rezitiert wurden. Das oben § 21 erwähnte kurze Stück 'Zeichen des Todes' wird durch ein Reimpaar aus solchen Langzeilen abgeschlossen:

And doþ þe ine putte. wurmes ivère.
Þeonne biþ hit sone of þe . al so þu neuer nere.

Voll entwickelt finden wir sie dann im Guten Gebet von unserer Frau (*On God Ureisun of Ure Lefdi* EETS 29, 191; Zupitza-Schipper, Übungsbuch[7] 106), das folgendermassen beginnt:

Cristes milde moder, seynte Marie,
mines liues leome, mi leoue lefdi[e],
to þe ich buwe and mine kneon ich beie,
and al min heorte blod to ðe ich offrie.
þu ert mire soule liht and mine heorte blisse,
mi lif and mi tohope, min heale mid iwisse.

Die Halbzeilen sind wie nationale Reimverse gebaut, nur stehen in der zweiten fast immer Typen, die auf ⊥́×̀ ausgehen, selten solche auf ⊥́ oder ⏑́×. Das kann nicht zufällig sein: offenbar hat das Vorbild des auf mittellateinische Muster zurückgehenden Septenars hier eingewirkt, der nach dem Schema ×⊥́×⊥́×⊥́×⊥́ | ×⊥́×⊥́×⊥́× gebaut ist, also auf ⊥́× ausgeht. Danach ergiebt sich die Frage, ob nicht der Dichter den Ausgang ⊥́×̀ bereits ohne Nebenhebung, also ⊥́×, gesprochen wissen wollte. Da sich noch manchmal im Inneren des Verses rhythmische Nebenaccente auf schwachen Silben zeigen (wie in einem gleich anzuführenden Beispiel), kann man jene Reduktion für unwahrscheinlich halten. Aber andererseits kann das fremde Vorbild speziell bezüglich des Ausganges von Einfluss gewesen sein, da sich der Dichter hier so stark an dasselbe anschliesst. Eine sichere Entscheidung ist kaum möglich. Im Übrigen zeigt der Versbau alle die Mannigfaltigkeit wie im King Horn, so dass manche Zeilen schon ganz regelmässigen Wechsel von Senkung und Hebung haben, andere wieder sehr altertümlich gebaut sind. Man vergleiche:

mid hàm is múruhde móniuòld widùte téone and trèiè 61
àlle méidène wère wúrðèd þe ónè 21.

Ähnlich liegen die Verhältnisse in der Samariterin (EETS 49, 84, Zupitza-Schipper, Ubungsbuch[7] 114), nur bemüht sich der Dichter, die Senkung regelmässig zu setzen.

In anderen Dichtungen tritt die Entwicklung zu Tage, die wir schon in der eigentlichen Lyrik wahrgenommen haben (§ 30): es treten zweite Halbzeilen auf, die unbestreitbar dreitaktig stumpf sind; so in 'Einer kleinen wahren Predigt' (*A Lutel Soth Sermun* (EETS 49, 186), die zum Teil noch altertümliche Versformen zeigt (25 ff.), und namentlich

in der Passion (EETS 49, 37). Danach ist es höchst wahrscheinlich, dass auch der ursprüngliche Ausgang ⏊x̀ zu ⏊× geworden ist, somit alle zweiten Halbzeilen nur drei, die Langzeile sieben Hebungen hat und die Übereinstimmung mit dem Septenar vollständig hergestellt ist. Somit fliesst der nationale Reimvers auch in dieser Form schliesslich mit Nachbildungen fremder Muster zusammen. Sein Nachwirken innerhalb derselben bedarf noch der Untersuchung.

[1] Vgl. T. Wissmann Angl. VI 492 und L. Pilch, *Umwandlung des altenglischen Alliterationsverses in den mittelenglischen Reimvers*, Königsberg 1904 (nicht viel Neues bietend).

§ 32. Als Gesangsvers hat sich dagegen die Langzeile aus nationalen Reimversen in derselben Weise erhalten wie dieser selbst (§ 29), nämlich in volkstümlichen Melodien, ferner auch im gesprochenen Kinderlied. Der oben § 29 angezogene nursery rhyme zeigt in seiner zweiten Hälfte derartige Langzeilen mit 4 + 3 Hebungen genau so wie in den § 31 vorgeführten mittelenglischen Liedern.

---

§ 33. Der nationale Reimvers und seine Vorstufe, der Laȝamon'sche Vers, sind streng zu scheiden von den unmittelbar fremden Vorbildern nachgeahmten Versmassen, wie dem Septenar des Poema Morale und des Ormulum, den man zuweilen als das Endergebnis der dem Reimvers zu Grunde liegenden Entwicklung hingestellt hat.[1] Dagegen spricht schon sein mit Laȝamon gleichzeitiges Auftreten. Wenn aber hier noch ein Zweifel bliebe — es könnte ja ein Dichter weiter vorgeschritten sein als der andere — so wird er vollkommen beseitigt durch die Tatsache, dass dieselbe Verschiedenheit wie zwischen dem Vers Laȝamons und dem Orms auch gelegentlich in einem und demselben Werk zu Tage tritt. So sind die einzelnen Abschnitte des Bestiarius in Laȝamon'schen Versen, in kurzen Reimpaaren nach französischem Muster und in Septenaren geschrieben, wie auch in der lateinischen Vorlage drei verschiedene Masse abwechseln. Man vergleiche:

a) V. 15 ff. *An ođer kinde he haued*
wanne he is ikindled
Stille liđ đe leun,
ne stired he nout of slepe
Til đe sunne haueđ sinen
dries him abuten,
đanne reises his fader him
mit te rem đat he makeđ.

b) V. 53 ff. *Kiđen i wille đe ernes kinde,*
Also ic it o boke rede,
wu he neweđ his gudhede,
hu he cumed ut of elde,
Siđen hise limes arn unwelde,
Siđen his bec is al to-wrong,
Siđen his fligt is al unstrong,
and his egen dimme,
Heređ wu he neweđ him.

c) V. 88 ff. *Al is man so is tis ern, wulde ge nu listen,*
old in hise sinnes dern, or he bicumeđ cristen;
and tus he neweđ him đis man, đanne he nimeđ to kirke,
or he it biđenken can, hise egen weren mirke.

Das sind deutlich verschiedene, auch vom Dichter als verschieden empfundene und beabsichtigte Versarten. Ähnlich ist in dem oben § 31 erwähnten Gedicht 'Eine kleine wahre Predigt' (*A Lutel Soth Sermun*) in die Langzeilen nationalen Baues eine Gruppe von kurzen Reimpaaren nach fremdem Muster eingeschoben (V. 17—24). Trotz der beabsichtigten scharfen Scheidung gehen aber diese Versarten manchmal in einander über. So tauchen im Bestiarius im Abschnitte 53 ff., dessen Anfang wir oben unter b) mitgeteilt haben, bald Verse auf, in denen zwei Hebungen stärker hervortreten und V. 68/9 erweisen sich als regelrechte nationale Reimverse:

so rigt so he cunne
he hoved in the sunne;

ebenso bricht später (76 f.) dieses Metrum durch. Der Dichter will also fremde Versarten nachahmen, aber die heimischen Rhythmen geraten ihm in die Feder. Dies veranschaulicht, wie leicht sich die oben dargelegte Vermischung heimischer und fremder Versarten vollziehen konnte.

[1] M. Trautmann, Angl. V, Anz. 124; E. Einenkel, Angl. V, Anz. 74; E. Menthel, Angl. VIII, Anz. 70.

II. DER MITTELENGLISCHE STABREIMVERS.

§ 34. Der mittenglische Stabreimvers ist wie seine altenglische Vorstufe (mit einer § 64 f. besprochenen Ausnahme) ein nicht taktierender Sprechvers, unterscheidet sich also dadurch wesentlich von dem früher besprochenen Reimvers. Dies ergibt sich, ganz abgesehen von seinen historischen Beziehungen, aus der Gestalt des Verses selbst. Die Hebungen stehen in zu ungleichen Abständen, um in ein gleichtaktiges Schema zu passen; bald folgen sie unmittelbar aufeinander, bald sind sie durch vielsilbige Senkungen getrennt, die noch dazu manchmal schwerere Silben, ja Vollwörter enthalten. Dass wir aber in diesen Senkungen nicht etwa Nebenhebungen wie im Reimvers anzunehmen haben (wie von einigen getan wurde), folgt aus gewissen Eigentümlichkeiten des Versbaues und ferner aus direkten Zeugnissen von Zeitgenossen (vgl. §§ 62, 69). Dieser Sachverhalt liefert auch eine neue Stütze für die Sievers'sche Auffassung des uns vorliegenden altenglischen Stabreimverses. Wäre dieser taktierend gewesen und hätte er ausser den zwei Haupthebungen noch zwei Nebenhebungen gehabt, so müssten in seiner mittelenglischen Fortsetzung, die ihn an Silbenzahl im allgemeinen übertrifft, diese Nebenhebungen um so deutlicher zu Tage treten. Ein Schwund derselben, während gleichzeitig der Verskörper an Fülle gewann, wäre doch höchst unwahrscheinlich.

§ 35. Spärlich und unsicher sind die Fäden, welche vom altenglischen zum mittelenglischen Stabreimvers überleiten. Ein Zauberspruch in einer Handschrift des 12. Jahrhs. (Zupitza ZfdA 31, 46) zeigt trotz seiner jüngeren Sprachformen im wesentlichen noch die alten Typen. Kleine Abweichungen beruhen vielleicht auf mangelhafter Überlieferung. Weiter haben wir deutlich Stabreimverse vor uns in der in der Chronik Benedikt's von Peterborough überlieferten Here-Prophezeiung (RBS 49 II 139, vgl. Acad. 1886 S. 380). Höchst wahrscheinlich ist sie im Jahre 1190, auf welches sie sich bezieht, auch entstanden (oder etwa später?). Die Überlieferung dieser fünf Zeilen ist aber, da die Aufzeichner offenbar nicht englisch konnten, arg zerrüttet. Klar sind die ersten zwei Verse:

Whan thu séches in Hére hért yréret,
Thán sulen Éngles in thrée be ydéled.

Es erscheint also bereits der für das Mittelenglische charakteristische Auftakt vor dem Typus A. Aus dem 13. Jahrh. ist uns nichts erhalten. Aus dem Anfang des 14. stammt eine dem Thomas von Erceldoun zugeschriebene Prophezeiung (EETS 61 XVIII, Rel. Ant. I 30; vgl. Brandl, Thom. Erc. S. 26). Aber auch die Überlieferung dieses Stückes ist zerrüttet. Die zwei erhaltenen Fassungen weichen sehr stark von einander ab, zum Schluss gehen sie in Prosa über. Verse, die in beiden Handschriften ungefähr übereinstimmen, mögen ursprünglich sein:

Hwan háres kėndleth in hėrtth-stánes (*oþe herston* H.)
Hwan láddes wėuddes lėved[í]es.

Auch Verse wie

When mán as mad akýng of a cápped mán
When Wýt & Wílle wėrres togėdere,

machen den Eindruck des Ursprünglichen. Es zeigt sich also noch vielfach einsilbige Senkung an Stellen, wo sie später selten ist.

§ 36. Dagegen ist uns von der Mitte des 14. Jahrhs. an eine Fülle von Dichtungen erhalten, welche den Stabreimvers und zwar ebenso wie seine altenglische Vorstufe stichisch verwendet aufweisen. Die ersten Denkmäler dieser Art stammen aus dem südwestlichen Mittelland. Ausserdem erscheint dieser Vers sehr früh auch mit dem Endreim versehen zu Strophen gebunden; bereits aus dem Anfang des 14. Jahrhs. sind Proben dafür erhalten, einerseits im Norden, andererseits im südwestlichen Mittelland. Den Vers dieser Epoche — vom 14. bis zum 16. Jahrh. — verstehen wir unter dem »mittelenglischen Stabreimvers«; seine Regeln lassen sich bei dem reichen Material genau feststellen.

Dass eine ununterbrochene Tradition ihn mit dem altenglischen Stabreimvers verbindet, kann trotz der spärlichen Belege dafür nicht angezweifelt werden. Sie wird bewiesen durch die innige Verwandtschaft beider und die Weiterbildung gewisser schon in altenglischer Zeit erkennbarer Ansätze. Ihr Sitz war vermutlich das westliche Mittelland und die angrenzenden Gebiete des Nordens.

Trotz der reichen Entfaltung dieses Verses scheint er sich nicht ungeteilter Wertschätzung erfreut zu haben. Die bekannte Stelle, in welcher Chaucer in den Canterbury Tales den Pfarrer sagen lässt: '*I can nat geste — rum, ram, ruf — by lettre* (T 17354), ist zwar wahrscheinlich nicht eigentlich als Verspottung gemeint, wie aus dem folgenden Verse hervorgeht (vgl. Skeat's Anmerkung); aber es ist bemerkenswert, wenn der Autor einer alliterierenden Dichtung selbst sagt: *Al be þe metire bot mene · þus mekill haue I ioyned* (Kriege Alexanders 3464).

A) DER REIMFREIE STABREIMVERS.

Literatur: W. W. Skeat, *Essay on Alliterative Poetry*, in Furnivall und Hales' Ausgabe von Bishop Percy's Folio-Ms. Vol. 3, XI ff.; K. Luick, *Die englische Stabreimzeile im 14., 15. und 16. Jahrh.*, Angl. XI 392, 553; E. Teichmann, Angl. XIII 140; XV 229. Weitere Literatur unten § 67.

§ 37. Die Verwendung des Sprachmaterials zu rhythmischen Zwecken ist im allgemeinen dieselbe wie in altenglischer Zeit. Allerdings war durch die inzwischen eingetretene Dehnung der kurzen Vokale in offener Silbe der Unterschied zwischen langer und kurzer Tonsilbe verschoben worden und damit die 'Auflösung' verloren gegangen. Träger der Hebung ist überwiegend eine starktonige Silbe, als welche auch zweite Glieder von Kompositis zu betrachten sind. Natürliche Nebentöne auf schwereren Ableitungs- und Flexionssilben werden seltener zur Hebung verwendet. In den inzwischen zahlreich eingedrungenen romanischen Wörtern erscheint der Wortton wie im Neuenglischen auf eine vordere Silbe zurückgezogen, welche wie die Tonsilbe in heimischen Wörtern behandelt wird. Die ursprüngliche Tonsilbe behält einen Nebenton, der dem im germanischen Sprachgut gleichkommt. In Bezug auf den Satzton zeigt sich diese Dichtung sehr konservativ; sie hält noch im Wesentlichen die altenglischen Regeln ein (oben S. 14). Besonders zu bemerken ist,

dass in der Verbindung eines attributiven Adjektivs mit einem Substantiv, ferner in der Gruppe Verb + Präpositionaladverb, das erste Glied noch stärker betont ist. Dagegen ist das Verhältnis von Vers und Satz ein anderes geworden. Jeder Vers bildet auch eine sprachliche Einheit, insofern die syntaktische Pause an seinem Schluss in der Regel stärker ist als jede andere im Innern ('Zeilenstil'). Das im Altenglischen so beliebte Hinüberziehen der Konstruktion von einem Vers in den anderen sowie das Einsetzen der Sätze in der Cäsur ('Hakenstil') wird im Mittelenglischen gemieden.

§ 38. Die Stellung der Stäbe entspricht im grossen und ganzen den alten Regeln. Zuweilen werden sie noch strenger durchgeführt: in der Zerstörung Trojas (§ 44) wird nur die Stellung *aaax* geduldet, in den Alexanderbruchstücken, dem 'Parlament of the three Ages' und in 'Winnere and Wastoure' (§ 43) sind andere auch ziemlich selten. Doch finden sich in den meisten Denkmälern neben Varianten, die schon im Altenglischen vorkommen (*axay, abab, abba*), noch manche Unregelmässigkeiten (*aabb, aaxy* u. dgl.), gelegentlich sogar Verse ohne jeden Stabreim. Insbesondere in späteren Dichtungen und solchen, die Stab- und Endreim verbinden, kommen solche Fälle vor. Beliebt ist vielfach die Fortführung eines Stabes durch mehrere Verse und in der späteren nördlichen Dichtung auch Häufung der Stäbe innerhalb des Verses, so dass alle vier Hebungen, ja auch gewichtigere Senkungssilben an der Alliteration teilnehmen. Die Beschaffenheit der Reimstäbe ist nicht immer genau beobachtet. Vokal und *h*, *f* und *v*, *v* und *w*, *w* und *wh*, *s* und *sh*, vereinzelt sogar wie es scheint *ch* und *k*, *g* und *k*, werden in manchen Gedichten gebunden, die alten Regeln über *s* und *s*-Verbindungen verletzt. Zum Teil liegt übrigens mundartliche Aussprache zu Grunde (südliche bei *f* : *v*, nördliche bei *v* : *w* und *s* : *sh*). Bei vokalischer Alliteration macht sich das Streben geltend, gleiche Vokale mit einander zu binden. Nur 'Arthur's Tod' (§ 44) zeigt noch die alte Mannigfaltigkeit.[1]

[1] J. Lawrence, *Chapters on Alliterative Verse.* London 1893, S. 54 ff.

§ 39. Für den rhythmischen Bau des Verses bilden die altgermanischen Typen die Grundlage. Sie sind aber eigenartig weitergebildet worden, hauptsächlich in der Weise, dass die ursprüngliche Mannigfaltigkeit der Formen durch die Verallgemeinerung weniger vereinfacht wurde, ganz so, wie es mit den sprachlichen Formen geschah. Von den fünf alten Typen erhalten sich im zweiten Halbvers nur die gleichgliedrigen (A, B, C). Doch werden nicht ihre Grundformen bewahrt. Bei B und C waren die Varianten mit zweisilbiger erster Senkung die häufigsten Formen, auch bei A finden sie sich in bedeutender Anzahl: diese Variante wird nun allgemein herrschend. Ferner überwog im Altenglischen der klingende Ausgang; von den gleichgliedrigen Typen endete nur B stumpf. Nunmehr wird B ganz bei Seite gedrängt durch eine Form, die, äusserlich betrachtet, B mit klingendem Ausgang ist (××⊥×⊥×) und welche vermutlich aus gewissen Varianten von B und C, ××⊥×⏑́‿× und ××⏑́‿×⊥× durch einen sprachlichen Vorgang, durch die Dehnung der Kürze, entstanden war. Wir nennen sie daher BC. Auch der gleitende Ausgang, der durch diese Dehnung aus Varianten wie ⊥×⏑́‿×× entstehen mochte, war nicht im Stande neben dem klingenden aufzukommen. Endlich wird einsilbiger Auftakt vor altenglisch in der Regel auftaktlosen Typen durchaus gestattet.

§ 40. Auf dieser Stufe finden wir unseren Vers in den Alexander-Bruchstücken (EETS I, XXXI), einem Denkmal, das zu den ältesten dieser Gruppe gehört und sich durch sauberen Versbau auszeichnet.

Die zweite Halbzeile zeigt mit verschwindenden Ausnahmen nur drei Versformen:

Typus A, (×)⏊××⏊× (bei weitem am häufigsten):

Lordes and ooþer 1 | *or sterne was holden* 10
kid in his time 11 | *& fayled[e] lyte* 323.

Einsilbiger Auftakt ist recht häufig, mehrsilbiger aber wird gemieden. Die erste Senkung kann mehr als zwei Silben umfassen, auch sprachliche Nebentöne können auftreten. Selten sind diese beiden Erscheinungen vereinigt (wie im ersten Halbverse). Z. B.:

is turned too hym alse 163 | *with selkouthe dintes* 130
& prikeden aboute 382 | *& traitoures sleew[e]* 97
hee fáred òn in háste 79.

Typus C, (×)××⏊⏊×:

in hur life time 4 | *as a King sholde* 17
was þe man hoten 13 | *while hee lyfe hadde* 29.

Typus BC, (×)××⏊×⏊×:

or it tyme were 30 | *in his faders life* 46
of þis mery tale 45 | *þat þei no komme dare* 507.

Wie im Altenglischen finden sich gelegentlich in der ersten Senkung von C und BC Vollwörter (Verben).

§ 41. Im ersten Halbvers kommen dieselben Formen vor wie im zweiten, nur verschwindet C fast ganz. Bei den anderen ist der klingende Ausgang nicht so streng durchgeführt, namentlich bei längerer Mittelsenkung (Spuren von B und E). Auch vom reinen Typus D scheinen Spuren erhalten:

Móuth méete þertò 184
What déath drý[e] þou shàlt 1067.

Wie im Altenglischen hat aber der erste Halbvers noch eigene Formen für sich. Die Folge ⏊××⏊× wird erweitert, entweder durch mehrsilbigen Auftakt oder durch einen Nebenton zwischen den beiden Hebungen oder nach der zweiten, verbunden mit einer grösseren Zahl Senkungssilben, z. B.:

a) *To be próued for þris* 6
That euer steede bestrode 10
Hee brought his menne to þe borowe 259

b) *Or dère thinken to dóo* 5
And cheued forthe with þe childe 78
Þe companie was carefull 359

c 1) *Glisiande as góldwìre* 180
Þei craked þe cournales 295

c 2) *Hue lóued so lècherìe* 35
And Philip þe ferse King 276

c 3) *Stónes stirred thei þò* 293
The folke too fare with hym 158.

In den Fällen unter a) gewahren wir eine Weiterbildung der schon im Altenglischen auftretenden Neigung, im ersten Halbvers häufiger Auftakt zuzulassen; die Formen unter b) und c) gehen auf die einfachen Typen E und D sowie auf die gesteigerten A und D zurück.

§ 42. Zu den Eigentümlichkeiten des mittelenglischen Stabreimverses zeigen sich schon gewisse Ansätze[1] in der späteren altenglischen Zeit in Dichtungen wie Andreas und namentlich Byrhtnod (991 entstanden). Hier ist bereits der 'Zeilenstil' ausgebildet (der übrigens schon in dem sehr alten Leidener Rätsel, aus der ersten Hälfte des achten Jahrhunderts, zu Tage tritt), während andere Stücke der späteren Zeit zwischen Haken- und Zeilenstil schwanken, wie das Gedicht auf den Tod Eadweards von 1065. Auch die Anfänge der Umbildung der altenglischen Typen sind zu erkennen, wenn man Beowulf, Andreas und Byrhtnod miteinander vergleicht. Im Typus A wird die zweisilbige Mittelsenkung, also die Variante ⏊××⏊×,

häufiger: in der ersten Halbzeile sind die Prozentzahlen in den genannten Texten 35 : 43·5 : 52·6, in der zweiten 27·9, 29·1, 36·4, und im Byrhtnod hat diese Form im ersten Halbvers bereits das Übergewicht über die A-Verse mit einsilbiger Mittelsenkung (⏊×⏊×) erlangt: das Verhältnis ist 52·6 : 31·6. Damit ist also der Zustand erreicht, der bei den Typen B und C schon im Beowulf vorliegt und der im Mittelenglischen bis zur Verdrängung der ursprünglichen Grundformen weitergebildet ist. Ferner wird schon im Spätaltenglischen der Unterschied zwischen den beiden Halbversen schärfer ausgeprägt, indem die schweren Typen D, E und erweitertes A im zweiten Halbvers zurücktreten. Erstere beiden bilden von der Gesamtheit der zweiten Halbzeilen im Beowulf 21·9, im Andreas 15, im Byrhtnod nur mehr 9·1%, während im ersten Halbvers keine derartige Tendenz zu Tage tritt. Es ist wieder nur eine Weiterführung dieser Entwicklung, wenn im 14. Jahrh. die Typen D und E aus der zweiten Halbzeile ganz geschwunden sind. Endlich steigen auch in den genannten Texten die Zahlen für den Auftakt (zweite Halbzeile: 0·5, 2, 8·9%, erste 5·4, 8·9 (8·5% sämtlicher A- und D-Verse).

[1] M. Deutschbein, *Zur Entwicklung des englischen Alliterationsverses* Halle a. S. 1902.

§ 43. Den Alexander-Bruchstücken scheinen in metrischer Beziehung nahe zu stehen 'The Parlement of the three Ages' und 'Winnere and Wastoure' (hg. I. Gollancz, Roxburghe Club 1897), Dichtungen, die uns nur in späteren, nordenglisch gefärbten Niederschriften erhalten sind und erst einer näheren metrischen Untersuchung bedürften. 'Winnere and Wastoure' ist, wie aus historischen Anspielungen ziemlich sicher hervorgeht, 1347 oder 1348 entstanden und vielleicht die älteste von den uns erhaltenen mittelenglischen Stabreimdichtungen. In den übrigen zeitlich und örtlich näherstehenden Texten werden die angegebenen Formen nicht so genau eingehalten. Der klingende Ausgang wird nicht immer gewahrt, einsilbige Senkung stellt sich gelegentlich an Stelle zweisilbiger ein, namentlich bei A, oder mehrsilbiger Auftakt an Stelle des einsilbigen, Nebentöne kommen manchmal auch im zweiten Halbvers vor, bei einigermassen sorgfältigeren Dichtern nur zwischen den beiden Hebungen. Dadurch wie durch vielsilbige Senkungen wird der Vers zuweilen sehr beschwert. Hieher gehören die Dichtungen William von Palermo (EETS I) und Joseph von Arimathia (EETS 44), die wahrscheinlich gleichfalls aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammen, ferner das etwas jüngere und aus einer östlicheren Gegend hervorgegangene Werk William Langland's, das Buch von Peter dem Pflüger (EETS 28, 38, 54, 67, 81), an das sich einige kleinere, inhaltlich verwandte Stücke anschliessen. Im ostmittelländischen Dialekt ist der Schwanenritter (EETS VI) aus dem Ende des Jahrhunderts überliefert. Die Werke des Gawain-Dichters aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts und dem nordwestlichen Mittellande entstammend, nämlich Sir Gawain und der grüne Ritter (EETS 4), Reinheit, Geduld (EETS 1) und die Legende St. Erkenwald (Horstmann, Ae. Leg. 1881, S. 265) bilden den Übergang zur folgenden Gruppe.

Anm. Verse mit einsilbiger Senkung an Versstellen, die gewöhnlich zweisilbige aufweisen, wurden früher vom Verf. 'verkürzte' genannt (Angl. XI 417). Dieser Ausdruck ist besser zu vermeiden, da möglicher Weise in diesen Versen doch die altenglischen Grundformen nachwirken.

§ 44. Auf dem Gebiet des nordenglischen Dialektes und in den angrenzenden Teilen des Mittellandes erlitt das Metrum eine weitere

Umbildung. Hier war um jene Zeit das End-*e* verstummt oder im Verstummen begriffen; viele aus früheren Zeiten oder aus dem Mittellande übernommenen Verse wurden daher im Munde der Nordländer verkürzt und dann in dieser Form nachgeahmt. Das Versinnere wurde durch diesen Vorgang weniger betroffen, aber sehr stark der Ausgang. Den klingend endigenden Typen A, C, BC treten Varianten mit stumpfem Ausgang zur Seite: A¹ (×)⊥́××⊥́, C¹ (×)××⊥́⊥́, BC¹ (×)××⊥́×⊥́. Diese Erscheinung tritt uns namentlich entgegen in einem Werke, dessen Dichter ganz besonders nach Korrektheit des Versbaues strebt, der Zerstörung Trojas, welche in einer der nördlichen sehr nahe stehenden westmittelländischen Mundart an der Scheide des 14. und 15. Jahrhs. geschrieben ist (EETS 39, 56). So:

A¹: *lemond as gold* 459 C¹: *how þe case fell* 25
for lernyng of vs 32 *ye haue said well* 1122
BC¹: *when it distroyet was* 28
& his brother toke 1279.

Freilich liegen Anzeichen vor, dass die Dichter mindestens im Versausgang das End-*e* noch gesprochen wissen wollen, obwohl es in gewöhnlicher Rede schon verstummt war, und dadurch so viel als möglich den klingenden Ausgang herstellen: sie archaisieren in den Sprachformen ähnlich wie im Stil und Wortgebrauch. — In diese Gruppe gehören ausser der erwähnten Dichtung noch das stabreimende ABC des Aristoteles (hg. M. Förster, Archiv 105, 296), das schon etwas früher entstandene Gedicht Arthur's Tod (EETS 8), das aber noch stark in der Tradition der früheren Gruppe steht, und die Kriege Alexander's (EETS XLVII), die ebenfalls diese Typen noch weniger entwickelt zeigen.[1]

[1] H. Steffens, *Bonner Beiträge zur Anglistik* 9, 1 ff.

§ 45. In dieser Form und noch ferner gekennzeichnet durch eine grössere Anzahl von Nebentönen und die Vermehrung der Reimstäbe ist das Metrum im Norden auch im 15. Jahrh. namentlich in der Prophezeiungs-Literatur in Gebrauch gewesen, obwohl um diese Zeit der auch endreimende Stabvers beliebter war. Das letzte erhaltene Stück ist Dunbar's Satire 'The tua mariit wemen and the wedo' (Laing I 61, Small I 30, Schipper 46) aus dem Anfang des 16. Jahrhs.

§ 46. Im Mittellande folgt auf die Blüte im 14. Jahrh. nur wenig nach; doch sind noch zwei Stücke aus dem Anfang des 16. Jahrhs. erhalten: Scottish Field und Death and Life (Percy's Folio-MS. hg. von Furnivall und Hales I 199 und III 49). In Folge der Verstummung des End-*e* war hier dieselbe Umwandlung der Typen eingetreten wie im Norden.

§ 47. Dass der mittelenglische Stabreimvers trotz seiner grösseren Fülle, die im Laufe der Entwicklung zum Teil noch zunimmt, ebenso wie seine altenglische Vorstufe nur vier Hebungen hat, lässt sich an gewissen Eigentümlichkeiten der Versfüllung erkennen,[1] zunächst in dem viel einfacher gebauten zweiten Halbvers. Die erste Senkung aller Typen kann entweder zweisilbig oder drei-, ja viersilbig sein, aber immer sind diese letzteren Fälle in der Minderzahl, bei sorgfältigen Dichtern sogar in erheblicher. Natürliche Nebentöne innerhalb der Senkungen sind nicht ausgeschlossen, aber sie treten in sehr mässigem Umfang auf, selten und nur bei weniger sorgfältigen Dichtern wie Langland in Verbindung mit drei- oder viersilbiger Senkung, in der sie sich an Gewicht den Hebungen nähern könnten. Es wird also von den Dichtern deutlich das knappere Ausmass des Verses angestrebt, wie es die oben angesetzten Typen zum Ausdruck bringen, und dies gilt auch noch für die späteren Denkmäler

bis in's 16. Jahrhundert hinein. Wäre etwa im Typus A, (×)⏊́(×)××⏊́×, zwischen den von uns angesetzten Hebungen noch eine weitere vorhanden gewesen, also (×)⏊́(×)×̀×⏊́×, so würden die so häufigen Synkopen der ersten Senkung und die vielen schwachen Mittelhebungen unverständlich sein. Im Reimvers bei Laȝamon, wo ja tatsächlich ein derartiger Typus vorkommt, sind die volleren Formen in der Mehrzahl und starke Nebentöne keineswegs gemieden. Auf seiner weiteren Entwicklungsstufe, im King Horn, treten die volleren Formen noch mehr hervor. Dass reichlich hundert Jahre später das umgekehrte Verhältnis bestanden und sich noch über zwei Jahrhunderte weiter erhalten haben sollte, ist unglaublich. Wenn die Synkope der Senkung im nationalen Reimvers, so weit er rezitiert wird, so rasch zurücktritt, sollte sie in einem anderen Sprechvers noch so viel später bestanden haben? Derartige Unterschiede aber gar nur als Verschiedenheiten der Vers- oder Taktfüllung, die mit dem Rhythmus nichts zu tun hätten, zu betrachten, heisst nur, bei einem Terminus sich beruhigen und darüber Tatsachen aus dem Auge verlieren, die in erster Linie eine Erklärung erheischen.

[1] Vgl. Angl. Beibl. XII 33 ff.; dagegen polemisierend J. Fischer und F. Mennicken, Bonner Beitr. XI 139.

§ 48. Der erste Halbvers der Stabreimzeile ist allerdings von Anfang an mehr mit Nebentönen beschwert. Doch kann auch hier nicht eine Minderheit von Fällen entscheidende Gesichtspunkte für die Gesamtheit abgeben. Da genau dieselben Formen wie im zweiten Halbvers auch hier vorkommen und eine Mischung von Versen mit zwei und drei Hebungen, wie sie namentlich von englischen Forschern gelegentlich angenommen wurde, doch von vornherein höchst unwahrscheinlich ist, können wir auch der ersten Halbzeile bloss zwei Hebungen zusprechen. Dass natürliche Starktöne in die Senkung kommen, kann nicht auffallen, da ganz dieselbe Erscheinung in neuenglischen Versen mit ähnlichem, daktylisch-anapästischem Rhythmus oft genug vorkommt.[1] Sogar Substantiva, ja Namen als Subjekt finden sich in dieser Stellung, was übrigens nach den Ausführungen Paul's oben S. 47 ganz begreiflich ist. Man vergleiche folgende neu- und mittelenglischen Verse:

ne. *(An èxile from hóme,) splendour dázzles in váin* (J. H. Payne)
me. *Ladies láȝed foul lóude, þoȝ þay lóst háden* Gaw. 69.
ne. *And Alp knéw by the túrbans that rólled on the sánd* (Byron)
me. *þe kyng kýssez þe knýȝt and the whéne álce* Gaw. 2492.
ne. *He lóoked on the lóng grass — it wáved not a bláde* (Byron)
me. *þe stéle of a stíf staf þe stúrne hit bi-grýpte* Gaw. 214.
ne. *I fléw to the pléasant fields tráversed so óft* (Campbell)
me. *So kénly fro þe kýngez kourt to káyre at his óne* Gaw 1048.

Auch die Vereinigung von mehr als zweisilbiger Senkung mit natürlichen Nebentönen kommt gelegentlich noch im Neuenglischen vor, obwohl seit der Reform der englischen Metrik unter Renaissance-Einflüssen auf die normale Silbenzahl viel mehr geachtet wird als im Mittelalter. So:

He léft his mérrymen in the mídst of the híll (Scott)
The old Ráven fléw róund and round and cáwed to the blást (Coleridge).

Gar nicht ungewöhnlich sind auch solche Fälle im früh-neuenglischen Vers, so weit er ausserhalb der Renaissance-Einflüsse steht, im Knittelvers (doggerel rhyme). Die entsprechenden Erscheinungen für das Mittelenglische zu läugnen, geht aber um so weniger an, da sowohl der Knittelvers, wie der vierhebige Vers der oben vorgeführten Beispiele die Abkömmlinge der mittelenglischen Stabreimzeile sind, wie weiter unten

ausgeführt werden wird (§ 69). Auch auf die Zeugnisse für die Vierhebigkeit des Verses werden wir unten zu sprechen kommen (§ 62, 69).

[1] Vgl. Angl. Beibl. XII 40 ff.

§ 49. Für die Beurteilung der schwereren Halbzeilen kommt auch in Betracht, dass der Stabreimvers gewiss mit starkem Pathos vorgetragen wurde, so dass die Hebungen bedeutend hervortraten. Darauf weist deutlich der prunkvolle, rauschende Stil, der dem altenglischen viel näher steht, als der im Reimvers übliche. Unter solchen Umständen kann aber eine Hebung mehr Senkungen übertönen und beherrschen als sonst. Als Folge dieser Vortragsweise trat wohl auch etwas ein, was sich bei analogen neuenglischen Beispielen von selbst einstellt: die mehrsilbige Senkung wurde auf zwei Sprechtakte verteilt, deren Grenze stärker hervortrat, wohl auch zum Teil in eine kleine Pause überging. So entstand eine leichte innere Caesur, die die Unterordnung der Senkungen unter die Hebungen erleichtert: dass in Caesuren sich 'extra-syllables' einstellen, kommt ja sogar in den gleichtaktigen Metren vor. Dies ist wohl in Fällen wie den folgenden anzunehmen:

& bráydez out | *þe brýȝt bronde,* || *& at þe bèst cástez* Gaw. 1901
þene hèrde he | *of þat hýȝe hil,* || *in a hárde róche* eb. 2199.
To Jóyne wyth hym | *in iústyng* || *in Jöparde to láy* eb. 97.

Die Verbindung solcher unruhig wogender erster Halbzeilen und glatter abfliessender zweiter wurde wohl als eine eigenartige rhythmische Schönheit empfunden, und auch unser metrisches Gefühl ist dafür keineswegs unempfänglich. Etwas Neues oder Jüngeres liegt aber in solchen Teilungen schwerlich vor: vermutlich wurden schon im Altenglischen (und Altsächsischen) längere Senkungen (besonders in Schwellversen) in dieser Weise vorgetragen. Darauf könnten wenigstens gewisse handschriftliche Punkte innerhalb der Halbzeile hinweisen.[1] So:

þeawfæst · and ȝeþyldiȝ || *þin abèodan* Gen. 2662.
wuldortorht · ymb wucan || *þæs þe hine on woruld* Gen. 2769.

[1] J. Lawrence, *Chapters on Alliterative Verse,* London 1893, S. 1 ff.; vgl. Angl. Beibl. VII 197.

§ 50. Der Stabreimvers erscheint in den angeführten Dichtungen, wie erwähnt, in stichischer Verwendung. Metrische Einheiten höherer Ordnung sind nur im Gawain vorhanden, in dem Gesätze von 12—24 Zeilen durch vier reimende Kurzverse abgeschlossen werden. Längere Gedichte zerfallen häufig in grössere, durch den Inhalt gegebene Abschnitte von einigen hundert Versen, in den Handschriften als 'Passus' bezeichnet. Es lässt sich allerdings bemerken,[1] dass häufig vier Verse zum Ausdruck eines abgeschlossenen Gedankens verwendet werden, und manche Dichtungen zerfallen in Abschnitte von einem Vielfachen der Zahl vier. In den 'Kriegen Alexander's' erscheint dies am deutlichsten. Die Verszahl jedes Passus ist durch 24 teilbar und jeder 24. Vers fällt mit einem syntaktischen Einschnitt zusammen. Dieser ist allerdings öfters nicht so stark wie ein anderer innerhalb der vorangehenden 24 Verse, aber manchmal bilden diese in der That eine Sinneseinheit, ja zuweilen wird der Schlussgedanke eines solchen Abschnittes im Beginn des nächsten variierend wiederholt (vgl. V. 238, 1048). In anderen Dichtungen finden sich Abschnitte zu 12, 16, 32 Versen. Aber von 'Strophen' im gewöhnlichen Sinn wird man doch kaum sprechen dürfen; denn der Hörer oder unbefangene Leser kann schwerlich diese Abschnitte als solche empfunden

haben. Eine innere Gliederung ist nirgends so deutlich durchgeführt, um dies zu ermöglichen. Es fragt sich, ob nicht etwa ganz äusserliche Ursachen diese Zahlenverhältnisse hervorgerufen haben, etwa die Anzahl der Zeilen auf einer Pergamentseite.

[1] M. Kaluza, Engl. Stud. XVI 169.

B) DER MIT DEM ENDREIM VERSEHENE STABREIMVERS.

Literatur: K. Luick, *Zur Metrik der me. reimend-alliterierenden Dichtung*, Angl. XII 437 (vgl. dazu M. Kaluza, *Libeaus Desconus* 1890, S. LXIX); H. Köster, QF 76, S. 19 ff.; R. Brotanek, *Wiener Beiträge z. engl. Phil.* III, 136 ff.

§ 51. Bereits unter den frühesten Belegen des mittelenglischen Stabreimverses finden sich solche, welche zugleich auch den Endreim aufweisen. Diese Vereinigung kann nicht auffallen. Schon im Altenglischen waren dazu Ansätze reichlich vorhanden, die im Mittelenglischen um so leichter zur konsequenten Durchführung gelangen konnten, da die Hauptmasse der englischen Literatur sich in Reimversen bewegte. Bemerkenswert ist aber, dass auch die anderen, fremden Mustern nachgebildeten Vermasse, welche im Prinzip regelmässig Senkung und Hebung wechseln lassen, öfters mit dem Stabreim versehen werden, zuweilen, wie in dem vom Gawain-Dichter herrührenden Gedicht von der Perle (EETS 1), im selben Umfang wie der Stabreimvers. In solchen Fällen lehrt der Rhythmus erkennen, welche Versart vorliegt. Wir haben daher mit Schipper zwischen 'vierhebigen' und 'viertaktigen' Versen zu unterscheiden; erstere sind die Nachkömmlinge des altenglischen Stabreimverses, letztere Nachbildungen fremder Muster.

Der mit dem Endreim versehene Stabreimvers weist nach den Dichtgattungen, in denen er gebraucht wird, nicht unbedeutende Verschiedenheiten auf.

§ 52. Am reinsten kommt er zur Geltung in der Epik des Nordens und der angrenzenden Teile des Mittellandes. Um zu veranschaulichen, wie die Verbindung von Stab- und Endreim durchgeführt wurde, möge zunächst eine Probe aus einem der ältesten hierhergehörigen Gedichte Platz finden, aus den 'Abenteuern Arthurs am Sumpfe Wathelain'. Die erste Strophe (nach der Hs. L mit Berichtigung der Z. 7 nach D) lautet:

In King Árthure týme ane áwntir by-týde
By the Térne Wáthelyne, als the búke télles,
Als he to Cárelele was cómmene, that cónqueroure kýde,
With dúkes, and with dúchiperes, that with þat dére duéllys, 4
For to húnnte at the hérdys, þat lánge hase bene hýde;
And one a dáye þay þam díghte to þe dépe déllis,
To félle of þe fémmales, in fóreste wele frýde,
Fáire in the férnysone tyme, by frýthis and féllis. 8
Thus to þe wóde are thay wénte, the wlónkeste in wédys,
Bothe the kýnge and the qwéne,
And alle þe dóghety by-déne,
Syr Gáwan, gayeste one gréne 12
Dame Gáyenoure he lédis.

Die Vereinigung von End- und Stabreim geschieht also in ganz anderer Weise als in den Vorstufen des nationalen Reimverses. Die Verse sind zu Strophen gebunden, und nie reimt der Schluss der ersten Halbzeile mit dem der zweiten, wodurch der Langvers in ein Reimpaar aufgelöst würde. Denn die Kurzverse, die sich in diesen Strophen finden, sind allerdings nichts anderes als Hälften der Langzeilen; aber sie behalten

die kennzeichnenden Unterschiede der beiden Vershälften bei, und durch den Reim werden immer nur erste oder nur zweite Halbzeilen gebunden. Die Strophen sind nach romanischem Muster gebaut (vgl. B § 74). Die häufigste, von der die oben angeführte eine Probe gibt, besteht aus einem Aufgesang von acht Langzeilen mit der Reimstellung *abababab*; darauf folgt entweder wieder ein Langvers oder eine kurze Zeile von einer Hebung und hierauf eine Gruppe von Halbversen, welche einer halben oder ganzen Schweifreimstrophe gleichkommt in der Weise, dass für die längeren Verse derselben erste, für die kürzeren zweite Halbzeilen eintreten. Zuweilen findet sich auch als neunter Vers der Strophe eine zweite Halbzeile.

§ 53. Die dreizehnzeilige Strophe, von der wir eine Probe gegeben haben, scheint schon in dem schlecht überlieferten Bruchstück 'Liebeswerbung um die Elfin' (Rel. Ant. II 19) aus dem Anfang des 14. Jahrhs. vorzuliegen. In der ersten Strophe sind die neun Langzeilen ganz deutlich, ebenso die folgenden drei ersten Halbzeilen (vom Herausgeber trotz des Reimes falsch geordnet). Hierauf lässt die Handschrift den Verlust einer Zeile erkennen: sie wird den fehlenden 13. Vers enthalten haben. In den folgenden zwei Strophen sind die Kurzzeilen noch mehr zerrüttet. — Später ist diese Strophe ausserordentlich beliebt. Sie liegt vor in der Epistel von Susanna (Angl I 93, QF. 76, Scot. T. S. 27, 38 S. 172), bald nach der Mitte des 14. Jahrhs. entstanden, den erwähnten Abenteuern Arthur's (Sir Gawain ed. Madden, S. 95, Scot. T. S. 27, 38 S. 115) und dem kürzeren Gedicht Fortuna (Rel. Ant. II 7) aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, in einer religiösen Dichtung 'Das Vierblatt der Liebe' (hg. v. I. Gollancz, An English Miscellany S. 112), die vielleicht noch derselben Zeit angehört, ferner in Golagrus und Gawain (Angl. II 395, Scot. T. S. 27, 38 S. 11) aus der ersten, Holland's Buch von der Eule (ed. Diebler 1893; Scot. T. S. 27, 38 S. 47) und der Geschichte von Ralph Köhler (EETS XXXIX, Scot. T. S. 27, 38 S. 82) aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhs. Zu Beginn des 16. erscheint diese Strophe in der Dunbar zugeschriebenen kurzen Ballade von Kynd Kittok (Laing II 35, Small I 52, Schipper 70), ferner in dem 1512 oder 1513 entstandenen Prolog zum achten Buch der Aeneide von G. Douglas (Works ed. Small II, 1). Etwas später, ungefähr 1535, verwendet sie Lyndesay im Eingang seiner Satire auf die drei Stände (EETS 37). Und noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhs. erscheint sie ein paar Mal in den Dichtungen Montgomerie's (Scot. T. S. 9—11), namentlich in einem Abschnitt seines zwischen 1582 und 1584 entstandenen Streitgedichtes mit Polwart (mit einer Modifikation der Kurzzeilen, vgl. unten § 61), neben Strophen aus Stabreimversen in anderen Reimstellungen (vgl. Brotanek, Wiener Beitr. III 137). Bald darauf wird sie in einer Schrift über schottische Metrik von König Jakob ausdrücklich angeführt und besonders für satirische Zwecke empfohlen (vgl. § 62). In den südlicheren Teilen Englands tritt uns die Strophe nur in einer Reihe von Gedichten John Audelay's (Shrophshire, 15. Jahrh.) entgegen (Percy Soc. XIV S. 10).

Eine vierzehnzeilige Strophe, deren Abgesang die Reimstellung *aabaab* aufweist, liegt vor in St. Johannes dem Evangelisten aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhs. (EETS 26[2] S. 88).

Ähnliche Formen mit kürzerem Aufgesang (zwei Zeilen) sind sehr früh belegt, in jenen Bruchstücken von Liedern auf die Belagerung von Berwick (1296) und die Schlacht bei Bannockburn (1319), welche der Chronist Fabyan mitteilt (Murray, Dial. South. Scotl. S. 28 Anm.). Aber

die Überlieferung dieser Verse scheint verderbt zu sein. Im 15. Jahrh. weisen derartige Strophen mit vierzeiligem Aufgesang auf das Gedicht 'Wehe Lenz' (Wright, Songs and Ballads S. 12) und, wenigstens als Grundlage (vgl. § 61), die Geschichte vom Topf (Hazlitt, Rem. III 42) und das Turnier von Tottenham (eb. III 82).

§ 54. Man ging aber in diesen Bildungen noch weiter, indem man Strophen baute, die bloss aus Kurzzeilen bestehen. Erste Halbzeilen traten für die längeren, zweite Halbzeilen für die kürzeren Verse der Schweifreimstrophe ein. Die Reimstellung *aabccb* samt ihrer Verdopplung zeigen jene Bruchstücke von Volksliedern aus dem Ende des 13. und Beginn des 14. Jahrhs., welche Langtoft in seiner französischen Chronik anführt (Wright, Pol. Songs of Engl. S. 286 ff., namentlich S. 303, 307, 318). Es sind vermutlich Stücke aus volkstümlichen Balladen oder Liedern, daher sie möglicherweise zur folgenden Gruppe zu stellen wären (doch vgl. § 65 Anm.). Einige Zeilen werden direkt als Spottverse auf König Edward bezeichnet, welche unter den Schotten bei der Belagerung von Berwick (1296) umliefen (S. 286). In der Übersetzung der Chronik Langtoft's von Robert Mannyng von Brunne werden noch weitere volkstümliche Lieder, die im Original französisch angeführt sind, englisch mitgeteilt. Doch geben sie sich zum grössten Teil als Rückübersetzungen aus dem Französischen und nur wenige Strophen als echt zu erkennen. Dieselbe Reimstellung liegt vor in der zweiten Strophe des Gedichtes Alter '*Moch me anueþ*' (Rel. Ant. II 210; Kildare-Gedichte ed. Heuser 170), welches später in vier- und dreitaktige Verse übergeht (vgl. unten § 61, auch § 65). Später erscheinen solche Strophen in dem Gedicht 'The Feest' (Hazlitt, Rem. III 93), das aber einen ähnlich schwankenden Charakter zeigt, wie die am Schluss des vorigen Paragraphen erwähnten Stücke.

Beliebter ist die erweiterte Schweifreimstrophe aus alliterierenden Kurzzeilen: *aaab cccb dddb eeeb*. Hierher gehört ein kurzes moralisches Gedicht aus dem ersten Viertel des 14. Jahrhs. und — wie auch die folgenden Denkmäler — nordenglischer Gegend, Die Feinde des Menschen (Engl. Stud. IX 440). Die Verse sind hier noch oft recht knapp gebaut; einsilbige Senkungen erinnern an die altenglischen Grundtypen. Das nächste Stück ist ein Disput zwischen einem Christen und einem Juden (Horstmann, Ae. Leg. 1878 S. 204) aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Dann folgen mehrere Romanzen, Das Gelübde von Arthur, Gawain etc. (Robson, 3 M. Rom. S. 57), Sir Perceval und Sir Degrevant (Halliwell, Thornton Rom. S. 1, 177).

§ 55. Andere Strophenbildungen finden sich nur sehr selten und spät, bei Montgomerie (§ 53). Sie bestehen bloss aus Langzeilen, die aber durch Binnenreim vielfach in Kurzzeilen zerlegt sind. Diese Formen schliessen sich eher an die Tradition der Lyrik an (unten § 64). Auch die Verbindung stabreimender Langzeilen zu Reimpaaren ist selten und späten Ursprungs. Sie liegt vor in einer Burleske aus der Mitte des 15. Jahrhs. (Rel. Ant. I 81, 85), und dem ebenfalls späten Lyarde (eb. II 289). Hier zeigt sich schon die Verwilderung, welche die 'doggerel rhymes' kennzeichnet.

Anm. 1. Eine Sonderstellung nimmt der Versroman Roland ein (EETS XXXV S. 107 ff.). Er zeigt Reimpaare mit lockerem und schwankendem Rhythmus und teilweise sehr schlechten Reimen, in denen aber einzelne Verse als besser fliessend hervortreten und sich als regelmässig gebaute Stabzeilen erweisen (so V. 33, 47, 49, 53—55, 71, 78, 79, 83, 87, 96 u. s. w.). Wahrscheinlich ist ein ursprünglich bloss alliterierendes Gedicht oberflächlich in Reimpaare umgearbeitet worden.

Anm. 2. Bloss aus Langzeilen bestehende Strophen, wie sie in der Lyrik so beliebt sind, scheinen in der epischen Dichtung nicht vorzukommen.

§ 56. In Bezug auf die Rhythmik des strophisch gebundenen Stabreimverses ist zu bemerken, dass der Endreim zunächst keinen Einfluss auf den Versbau ausübt; wir finden hier dieselben Formen wie in den reimfreien Versen. Etwas verändert ist nur die Verwendung des Wortmaterials.[1] Durch die gleichzeitige Anwendung des Stab- und Endreimes ergab sich ein gewisser Widerstreit. Ersterer konnte nur Silben mit natürlichem Starkton, also Wurzelsilben treffen, für letztere waren Ableitungs-, ja Flexionssilben mit wenn auch nur fakultativem Nebenton wie *-y*, *-ly*, *-ing*, *-and*, *-est* sehr bequem, namentlich wenn der Dichter mehr als zwei Reimwörter benötigte, was ja in diesen kunstvollen Strophen gewöhnlich der Fall ist. Ein ähnliches Verhältnis ergab sich in den romanischen Lehnwörtern zwischen der neuen, englischen Tonsilbe und der ursprünglichen, französischen, die jetzt einen wohl nur mehr fakultativen Nebenton trug, also in Fällen wie *tresoun*. Um dieser Schwierigkeit zu begegnen, griff man zunächst auf eine metrische Verwendung zurück, die auch in der Stabversdichtung bereits im Aussterben begriffen war: man wies solchen Wörtern zwei Hebungen zu und liess die erste alliterieren, die zweite reimen. So:

> *Al þer fálshéde* (*: nede*) Sus. 299
> *at a ríding* (*: king, bring, tying*) Ab. Arth. 294
> *that wes ríchést* (*: best, rest, trest*) Gol. Gaw. 520
> *of þer lángáge* (*: sage, lynage, message*) Sus. 18
> *of þe trésóne* (*: crowne : cessione, renoune*) Ab. Arth. 291
> *for þu arte of pówére* (*: here, bere, prayere*) eb. 173.

Dadurch entstehen Verse nach den Typen C und C[1], zumeist von recht knappem Bau.

[1] Vgl. Angl. XII 466 ff.

§ 57. Dies konnte jedoch nur im zweiten Halbvers geschehen. Im ersten, der ja von Haus aus zu grösserer Fülle neigt und daher die C-Typen fast gar nicht kennt, war dieser Ausweg nicht anwendbar. Daher finden wir hier derartig gebaute Wörter in anderer Verwendung: die Schlusssilbe reimt und die Stammsilbe zeigt zwar zumeist Alliteration, andererseits findet sich aber vorher immer noch ein starktoniges Wort, das gewöhnlich ebenfalls alliteriert; so:

> *Þis lovely ladi* (*: cri, selli*) Sus. 154
> *Lusti and likand* (*: land, haldand*) Gol. Gaw. 258
> *Thay renkis maid reddy* (*: hy, birny*) eb. 737
> *Of erbery and alees* (*: sees, trees*) Sus. 11
> *I say yow in certane* (*: plane, agane*) Gol. Gaw. 167
> *Cumly and cruel* (*: Sanguel, tell*) eb. 658.

Ganz Entsprechendes findet sich aber auch im zweiten Halbvers, neben den oben besprochenen Fällen. So:

> *and braithly bledand* (*: hand, land, hand*) Gol. Gaw. 870
> *lang and lufly* (*: hardy, hy, fifty*) eb. 922
> *kene and cruell* (*: well, tell, castell*) eb. 46
> *in gudly maneir* (*: ansuer, weir, forbere*) eb. 1196.

Und hier, infolge des knapperen Baues, der in dieser Vershälfte üblich ist, lassen sich entscheidende Gesichtspunkte für die Beurteilung derartiger Zeilen finden. Am nächsten läge ja, die Hebungen auf die beiden Stammsilben zu legen (*and bráithly blédand*). Dagegen spricht aber, dass die Reimsilbe in dieser Stellung, unmittelbar nach dem Hauptton, doch nicht stark genug in's Ohr fällt, um die Empfindung des Reimes hervorzurufen, namentlich aber, dass sich bei solcher Scansion viele Verse mit einsilbiger Mittelsenkung ergeben, auch in solchen Texten, in denen sonst solche

Fälle deutlich gemieden werden (wie den Abenteuern Arthurs und Golagrus und Gawain). Da die Dichter sonst durchaus für die genügende Zahl unbetonter Silben zu sorgen wissen, um die oben vorgeführten Verstypen herzustellen, so wäre es ihnen gewiss auch hier ein Leichtes gewesen (wie sich ja auch entsprechende Fälle in dem volleren ersten Halbvers zeigen). Bei dieser Annahme wird also der sonst so deutlich ausgebildete Rhythmus des Stabreimverses nicht verwirklicht, und aus dem Rhythmischen, dem Wesentlichen am Vers, ist in Zweifelsfällen die Entscheidung zu gewinnen. Somit muss die zweite Hebung auf der nebentonigen Silbe liegen (*and bráithly bledánd*), wenigstens bei schematischer Scansion. Tatsächlich wird bei sinngemässem Vortrag diese Härte wohl durch schwebende Betonung auf den letzten zwei Silben gemildert worden sein. Die ganz besonderen formellen Schwierigkeiten bei der Vereinigung von Stab- und Endreim führten also die Dichter dazu, sich eine Verwendungsweise gewisser Wörter zu gestatten, welche in den gleichtaktigen Reimversen ja ganz üblich ist. Gewiss bedeutet diese Neuerung ein starkes Abweichen von einem Grundprinzip der Stabreimdichtung; aber sie hängt damit zusammen, dass man die voll alliterierenden Verse auch noch mit dem Endreim überlud, eine Häufung, die gewiss dem Wesen des Stabreims ebenso widerstreitet.

§ 58. Das eben Dargelegte gilt zunächst für zweisilbige Wörter oder dreisilbige der Gestalt x́x̀x, also für die Fälle, in denen der Nebenton sich unmittelbar an den Hauptton anschliesst. Sind sie aber durch eine unbetonte Silbe getrennt, also in dreisilbigen Wörtern der Form x́xx̀ wie *qwederling, chevalrus,* so liegen die Verhältnisse etwas anders. Auch solche Wörter erscheinen mit zwei Hebungen verwendet:

> *and full chévailrús* (*: gracius, anterus, Golagrus*) Gol. Gaw. 391
> *for his páramóur* (*: senyeour, stour, flour*) eb. 538,

oder auch, aber wohl nur solche romanischer Herkunft, mit dem Ictus auf der Schlusssilbe:

> *gúde and graciús* (*: cheuailrus, anterus, Golagrus*) eb. 389
> *that próuit paramóur* (*: honour, hour, armour*) eb. 654.

Im Ganzen wohl häufiger sind indessen Fälle wie:

> *þe qwince and þe qwederlyng* (*: hyng, spryng*) Sus. 102
> *to sle such an innocent* (*: comaundement : juggement*) eb. 323.

Es ist nun zu beachten, dass in diesen Wörtern Haupt- und Nebenton durch eine schwache Silbe getrennt sind und daher letzterer mehr in's Ohr fällt, auch wenn er deutlich als Nebenton artikuliert wird. Dies ist leicht zu ersehen an bekannten deutschen oder englischen Versen wie '*Bráuse du Fréiheitssàng, Bráuse wie Dónnerklàng*', oder '*Gód save our grácious Kìng, Gód save our nóble Kìng, Gód save the Kíng; Sénd him victórioùs, Háppy and glórioùs, Lóng to reign óver ús*'. Dergleichen ist im Neuenglischen nicht selten.[1] Alle diese Verse haben aber nur zwei Hebungen, wie insbesondere auch die Melodie deutlich macht. Wir werden wohl annehmen dürfen, dass mittelenglische Verse, wie die oben angeführten, in derselben Weise vorgetragen wurden, also

> *þe qwínce and þe qwéderlỳng,*
> *so slé such an innocènt,*

und der Nebenton genügte, um die Schlusssilben für den Reim zu qualifizieren.

[1] Vgl. Schipper, Metr. II, 145.

§ 59. Im Übrigen ist zu beobachten, dass im Lauf der Entwicklung in manchen Dichtungen die volleren Versformen zunehmen, namentlich im ersten Halbvers, also Nebentöne sich häufiger einstellen. Zugleich tritt immer mehr die Neigung hervor, alle Hebungen mit dem Stabreim zu versehen, wenn auch oft in der Stellung *aabb*, ja auch nebentonige und unbetonte Silben mit demselben Anlaut wie die Hebungen zu bevorzugen, wie andererseits auch in den gleichtaktigen Metren in dieser Zeit im Norden und Schottland die Alliteration breiten Raum einnimmt. So konnte es kommen, dass im Ausgang des 16. Jahrhundert ein Theoretiker den Dichtern empfiehlt, ihre Verse und namentlich den *Tumbling verse* (wie die oben beschriebene dreizehnzeilige Strophe bei ihm heisst) so viel als möglich '*literall*' sein zu lassen (§ 62).

§ 60. Aus diesen Eigentümlichkeiten ist aber keineswegs zu schliessen, dass im Bau des Verses eine Änderung eingetreten sei. In den Langzeilen wenigstens treten immer wieder neben stärker belasteten die knapperen ursprünglichen Formen auf, welche deutlich zeigen, was den Dichtern als normal vor Augen schwebt. Auch kommen ganz späte Dichtungen vor, die von überladenen Versen ziemlich frei sind. Etwas anders verhalten sich die Kurzverse, sei es im Abgesang der dreizehnzeiligen Strophe, oder auch selbständig zu Strophen vereinigt. Schon früh zeigen sie, soweit sie in ihrem Bau dem ersten Halbvers der Langzeile entsprechen, die Neigung, über das Durchschnittsmass dieses letzteren an Silbenzahl wie an Häufigkeit von Nebentönen ein wenig hinauszugehen. Dies war der Anlass, dass manche Forscher ihnen drei Hebungen zuweisen wollten. Köster[1] hat in der 'Susanna' eine scharfe Grenze zwischen dem Ausmass dieser Kurzverse und demjenigen der ersten Halbzeilen zu finden geglaubt und damit diese Auffassung begründet. Aber seine Beobachtung beruht auf einem Material von recht geringem Umfange (369 Versen): schon in den 'Abenteuern Arthurs' wird, wie Köster selbst gezeigt hat, diese Grenze nicht eingehalten und noch weniger in anderen grösseren Dichtungen. Sie ist also in der Susanna wohl nur zufällig. Andererseits ist zu beachten, dass neben längeren Gebilden immer wieder Zeilen mit dem Normalausmass auftreten, dass bei Ansetzung von drei Hebungen nicht selten eine auf recht tonschwache Wörter oder Silben zu stehen kommt und dies dem Charakter dieser Dichtung widerspricht, ferner dass die so entstehenden Versgebilde das rhythmische Gefühl kaum befriedigen können. Wir werden daher doch auch für diese Kurzverse an der Zweizahl der Hebungen festzuhalten und nur festzustellen haben, dass die aus dem Verband der Langzeile losgelösten und selbständig gewordenen ersten Halbverse eine Neigung zu stärkerer Fülle aufweisen.

[1] QF 76, 22 ff.

§ 61. In anderen Texten jedoch zeigen sich tatsächlich Berührungen mit gleichtaktigen Versen nach fremden Mustern und zwar so, dass den (zweihebigen) Kurzzeilen vier- bezw. dreitaktige Verse zur Seite treten, je nachdem sie ersten oder zweiten Halbzeilen entsprechen. In dem oben (§ 54) erwähnten Gedicht Alter besteht die zweite Strophe aus ganz regelrechten zweihebigen Versen, die nur an Fülle etwas zunehmen; in der dritten lassen sich die meisten Zeilen besser vier- bezw. dreitaktig lesen, und von der nächsten an tritt dies Metrum völlig deutlich zu Tage. Ein ähnlicher Übergang findet sich etwa zwei Jahrhunderte später in dem Dunbar zugeschriebenen Gedicht Des Zwerges Rolle im Stück (Laing II 37, Small II 314, Schipper 190). Die ersten 32 Verse zeigen schwankenden Charakter: manche lassen sich besser gleichtaktig,

andere besser zweihebig lesen, doch sind die Schweifreimverse (abgesehen von V. 32) völlig deutlich als zweihebig zu erkennen. Mit der dritten Strophe (V. 33) setzen unverkennbar vier- und dreitaktige Verse ein. Ein anhaltendes Schwanken gewahren wir in der Geschichte vom Topf und dem Turnier von Tottenham (oben § 53); in dem ersteren Gedicht stehen sich z. B. Strophenausgänge wie die folgenden gegenüber:

XIV *She anone riȝt thoo*
Slew a capon or twoo,
And other gode mete ther-too
Hastely she made.

VIII *Perdy, thu was my faders eyre*
Off howse and londe, that was so feyre,
And ever thou lyves in dispayre;
What deuoll, how may this be?

In dem Streitgedicht zwischen Montgomerie und Polwart endlich sind die Verse 10—12 der oben § 52 beschriebenen dreizehnzeiligen Strophe regelmässig viertaktig, während Vers 13 noch zweihebig ist, wie uns auch durch einen Zeitgenossen bezeugt wird (§ 62). Offenbar haben wir aber in diesen zeitlich wie örtlich von einander abliegenden Fällen verschiedene Erscheinungen vor uns. Bei Montgomerie sind zwei Versarten, die sich scharf von einander abheben, zu einer Strophe vereinigt. In den zwei zuerst erwähnten Fällen tritt von einer kurzen Übergangsstelle abgesehen, der Charakter des betreffenden Metrums völlig deutlich zu Tage: es fragt sich daher, ob nicht etwa verschiedene Texte zusammengeschweisst und oberflächlich einander angeglichen sind, was nach dem allgemeinen Gepräge dieser Dichtungen sehr wohl möglich wäre. Die noch übrig bleibenden Fälle geben kaum Anhaltspunkte zu einer solchen Erklärung; diese Dichtungen zeigen aber einen solchen Grad von Kunstlosigkeit, dass man das auffallende Schwanken im Metrum vor allem geringer dichterischer Befähigung wird zuschreiben müssen. Obwohl es also denkbar wäre, dass zweihebige mit Nebentönen belastete Verse bei verlangsamtem Vortrag, wo dann diese mehr hervortreten, sich den viertaktigen nähern und wohl auch in sie übergehen, wird man doch vorläufig mit dieser Annahme zurückhalten müssen, so lange nicht mehr und deutlicheres Material vorliegt.

§ 62. Dass die vorgetragene Auffassung des Stabreimverses zutrifft, sind wir so glücklich, durch das Zeugnis eines Zeitgenossen bekräftigen zu können.[1] König Jacob VI von Schottland (I von England) sagt in seinen 1585 erschienenen '*Revlis and Cavtelis to be observit and eschewit in Scottis Poesie*' (Arber's Reprints 19), unter anderem (S. 63):

> Let all ȝour verse be *Literall*, sa far as may be, quhatsumeuer kynde they be of, bot speciallie *Tumbling* verse for flyting. Be *Literall* I meane, that the maist pairt of ȝour lyne, sall rynne vpon a letter, as this tumbling lyne rynnis vpon F.
> *Fetching fude for to feid it fast furth of the Farie.*
> ȝe man obserue that thir *Tumbling* verse flowis not on that fassoun, as vtheris dois. For all vtheris keipis the reule quhilk I gaue before, To wit, the first fute short the secound lang, and sa furth. Quhair as thir hes twa short, and ane lang throuch all the lyne, quhen they keip ordour: albeit the maist pairt of thame be out of ordour, and keipis na kynde nor reule of *Flovving*, and for that cause are callit *Tumbling* verse: except the short lynis of aucht in the hinder end of the verse, the quhilk flowis as vther verses dois, as ȝe will find in the hinder end of this buke, quhair I gaue exemple of sindrie kyndis of versis.

Am Schluss seiner Ausführungen gibt er aber folgendes Beispiel, das wie der oben angezogene Vers, aus dem Streitgedicht zwischen Montgomerie und Polwart stammt (V. 274 ff.).

> For flyting or Inuectiues, vse this kynde of verse following, callit *Rouncefallis*, or *Tumbling* verse.

In the hinder end of haruest vpon Alhallow ene,
Quhen our gude nichtbors rydis (nou gif I reid richt)
Some bucklit on a benvvod, and some on a bene,
Ay trott and into troupes fra the tvvylicht:
Some sadland a sho ape, all grathed into grene:
Some hotche and on a hemp stalk, hovand on a heicht.
The king of Fary with the Court of the Elf quene,
VVith many elrage Incubus rydand that nicht:
There ane elf on ane ape ane vnsell begat:
Besyde a pot baith auld and vvorne,
This bratshard in ane bus vvas borne:
They fand a monster on the morne
VVar facit nor a Cat.

Diese Äusserungen sind uns ausserordentlich wertvoll. Zunächst ist klar, dass König Jakob in Anlehnung an die lateinische bez. französische Terminologie mit *fute* Silbe, mit *short* und *lang* unbetont und betont, mit *lyne* Vers und mit *verse* Strophe meint, ferner dass er unter *Tumbling verse* die oben beschriebene dreizehnzeilige Strophe aus alliterierend-reimenden Versen versteht, die bis in seine Zeit hinein so beliebt war. Während nun alle anderen Verse, sagt er, die Regel einhielten, dass auf eine unbetonte Silbe eine betonte folge, hätten die Verse dieser Strophe je zwei unbetonte vor den betonten, wenn sie regelmässig gebaut sind. Scandieren wir danach das von ihm angeführte Beispiel, so ergibt sich:

Fetching fúde for to féid it fast fúrth of the Fárie,

somit die Lesung, die auf Grund unserer obigen Darlegungen anzusetzen ist. Wir haben also hier einen direkten Beweis dafür, dass der Vers anapästischen Rhythmus und nur vier Hebungen hat, die Häufung der Stäbe also keineswegs eine Vermehrung der Hebungen andeutet, und dass auch Vollwörter in die Senkung kommen können (wie hier *fetching* und *fast*). Wenn nun Jakob weiter sagt, dass der Vers allerdings gewöhnlich auch diese Regel nicht einhalte, sondern ganz wirr sei, so ist das sehr begreiflich, da er nach Massgabe der lateinischen und französischen Metrik eine feste Silbenzahl für wesentlich hält, während im Stabreimvers die Zahl der Senkungen ja variabel ist. Weiter bezeugt er noch, dass die kurzen Verse zu acht Silben am Schluss der Strophe (also Zeile 10—12) den Rhythmus der gewöhnlichen Verse haben, was bereits oben § 61 besprochen worden ist.

[1] Zuerst angezogen von J. Schipper, Engl. Stud. V 490.

§ 63. Somit ist völlig klar, wie man den uns beschäftigenden Vers im 16. Jahrhundert las. Dass dies Zeugnis aber auch für die vorangegangene Zeit beweiskräftig ist, erhellt daraus, dass die Strophen Montgomeries am Ende einer ununterbrochenen Reihe von Dichtungen in alliterierend-reimenden Versen stehen, also eine feste Tradition das sechzehnte mit dem vierzehnten Jahrhundert verbindet und der Bau des Verses, wie schon ein Vergleich der Strophe aus Montgomerie mit der § 52 angeführten zeigt, in allem Wesentlichen unverändert blieb.[1] Besonders ist hervorzuheben, dass auch die Typen BC^1 und C^1, von denen letzterer sich so sehr von den sonst üblichen gleichtaktigen Versen abhob, auch in diesem letzten Ausläufer noch deutlich ausgebildet ist, wie ein Blick auf die Strophe zeigt.

[1] Vgl. R. Brotanek, Wiener Beiträge z. engl. Phil. III 136 ff.

§ 64. Auch in der Lyrik tritt uns der Stabreimvers entgegen. Die Vortragsweise dieser Lieder war aber wohl wesentlich von der der Epik

verschieden: wir werden in den meisten Fällen wirklichen Gesang, also taktierenden Vortrag anzunehmen haben. Die Verse zeigen nun in der That ein anderes Aussehen als die früher besprochenen, obwohl die mittelenglischen Typen im wesentlichen wiederkehren. Die Abstände zwischen den Hebungen sind einander mehr angeglichen dadurch, dass die normale zweisilbige Senkung besser eingehalten wird. Nur der Auftakt ist noch freier. Die Unterschiede zwischen erster und zweiter Halbzeile sind weniger scharf ausgeprägt, gewöhnlich ist nur die grössere Fülle des Auftaktes für die erste kennzeichnend. Wie bei der Taktierung der Typus C (××⏊⏊×) behandelt wurde, ist fraglich. Vielleicht wurde die erste Hebung über den ganzen Takt gedehnt, vielleicht aber übernahm wenigstens gelegentlich eine vorangehende Senkungssilbe den musikalischen Ictus. Im Versausgang wird nicht mehr ⏊× und ⏊ streng geschieden, was ebenfalls mit der Taktierung zusammenhängen wird: für die ausfallende Silbe tritt der Auftakt des nächsten Verses oder eine Pause ein. So finden wir also auch hier neben den ursprünglichen Typen A, C, BC die sekundären A¹, B¹. BC¹.

Zur Veranschaulichung des Gesagten möge zunächst der Anfang der 'Klage des Landmanns' dienen, in welcher die mittelenglischen Typen noch deutlicher hervortreten.

Ich herde mén vpo móld máke much món,
hou hé beþ itened of here tilyýnge:
góde ȝeres & córn bóþe beþ agón,
ne képeþ here no sáwe ne no sóng sýnge.

Gewöhnlich aber ist der Rhythmus in Folge der fast ausschliesslichen Herrschaft des Typus A ein glatterer, wie z. B. in dem Liede 'Johon':

Ichot a búrde in a bóur ase béryl so brýht,
ase sáphyr in séluer sémly on sýht,
ase iáspe þe géntil, þat lémeþ with lýht,
ase gérnet in gólde, & rúby wel rýht. 4
ase ónycle hé ys yhólden on hýht,
ase díamaund þe dére in dáy when he is dýht;
he is córal ycúd wiþ cáyser ant knýht,
ase émerande amórewen þis máy haueþ mýht: 8
þe mýht of þe márgarite haueþ þis mái mére,
ffor chárbocle ich hire chós bi chýn & by chére.

V. 9b ist einer der oben berührten fraglichen Fälle des Typus C. Die Melodie scandirte vielleicht *háueþ þis mai mére.*

§ 65. Auch in der Lyrik scheint die Verwendung des Stabreimverses vom westlichen Mittelland auszugehen. Die frühesten Belege, aus dem Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhs., sind uns in einer südlichen Handschrift, Harleian 2253, erhalten, weisen aber zum Teil deutlich auf das westliche Mittelland. Langzeilen in bekannten lyrischen Strophenformen enthalten die Lieder Klage des Landmanns (*Ich herde men vpo mold*, Böddeker 100, PL II), An den Mond (*Mon in þe mone*, eb. 175, WL XIII), Johon (*Ichot a burde in a bour*, eb. 144, WLI), Auf die Diener der Grossen (*Of rybaudz y ryme*, eb. 134, PL VII), das namentlich einen sehr glatten Versbau zeigt, und Luxus der Weiber (*Lord þat lenest vs lyf*, ib. 105, PL III), das neben dem Endreim auch Binnenreim am Schluss der Halbzeilen aufweist. Dieselbe Erscheinung findet sich in der ersten Strophe des aus ungefähr derselben Zeit stammenden, bereits oben § 54 erwähnten Gedichtes Alter (*Elde makith me geld* Rel. Ant. II 210, Kildare-Gedichte ed. Heuser 170). Hieher gehören ferner die Klage des Mönchs (Rel. Ant. I 291) aus dem Beginn des vierzehnten **Jahrhunderts; zwei**

Fassungen des Gedichtes 'Erde': eine ältere aus derselben Zeit '*Whan erþ haþ erþ iwonne wiþ wow*' (Rel. Ant. II 216, Kildare-Gedichte ed. Heuser 180) und zwei spätere '*Erthe owte of erthe es wonderly wroghte*' (EETS 26, 96) und '*Erthe vpon erth is waxin and wrought*' (Kildare-Gedichte hg. v. Heuser, S. 213); ferner ein im Ton verwandtes, nord-englisches Gepräge aufweisendes Stück '*Al es bot a fantum þat we with ffare*' (Engl. Stud. XXI, 201). Eine sehr kunstvolle Strophe aus Langzeilen und kürzeren vielleicht zum Teil gleichtaktigen Versen zeigt die Satire auf die geistlichen Gerichtshöfe (*Ne mai no lewed lued* Böddeker 109, PL IV), welche Spuren nordmittelländischen Ursprungs enthält. An diese Dichtungen schliessen sich fünf Lieder Laurence Minot's (II, V, IX, X, XI, entstanden 1333—1352), die ihrer Sprache nach ebenfalls dem nördlichen Mittelland angehören (hg. Scholle QF 52, J. Hall 1887). Aus etwas späterer Zeit stammt eine Satire auf die Minoriten (*Of thes frer minours* Wright, PPS I 268) mit teilweise schon etwas vernachlässigtem Versbau. Auch im fünfzehnten Jahrhundert finden wir noch solche Strophen mit wenigstens teilweise deutlicher Alliteration, so in dem Liede auf Bischof Boothe, das bald nach 1447 entstanden sein muss (Wright PPS. II 225), demjenigen auf das Versöhnungsfest von 1458 (eb. II 254) und einem anderen auf Eduards IV Wiedererlangung des Thrones im Jahre 1471 (eb. II 271).

Anm. Bemerkenswert ist, dass unzweifelhafte Fälle von lyrischen Strophen, die bloss aus alliterierenden Kurzversen nach Art der oben § 52 besprochenen epischen Strophen bestehen, nicht zu belegen sind. Die in Langtofts Chronik angeführten Strophen (vgl. § 54) werden Balladen angehören, welche nicht gesungen, sondern rezitiert wurden.

§ 66. Im Drama scheinen die zwei vorgeführten Richtungen zusammengetroffen zu sein, im ganzen aber doch die epische Form der Langzeile vorgeherrscht zu haben. Alles Einzelne und Genauere ist hier erst festzustellen.

C) ANDERE AUFFASSUNGEN DES MITTELENGLISCHEN STABREIMVERSES.

§ 67. Wie die Meinungen über den altenglischen Vers noch sehr auseinandergehen, so auch bezüglich seiner mittelenglischen Fortsetzung. Wer jenem, trotz seines knappen Baues, acht Hebungen zuweist, wird sie seinem Abkömmling, der ihn an Fülle übertrifft, um so eher zumessen. Beides hat B. ten Brink getan, seine Ansicht über den mittelenglischen Stabreimvers jedoch nicht eingehender dargelegt; sie wurde vertreten in den Ausführungen seiner Schüler F. Rosenthal[1] (1878), A. Schröer[2] (1882) und W. Scholle[3] (1884). Alle anderen, die sich bis 1895 mit diesem Verse beschäftigten, fassten ihn als vierhebig. In den metrischen Erörterungen der letzten Jahre ist wieder eine der ten Brink'schen ähnliche Auffassung hervorgetreten. M. Kaluza machte 1894 den Versuch, die angeblich Lachmann'sche Theorie von den acht Hebungen des Stabreimverses mit dem Sievers'schen Typensystem zu vereinigen[4] und bald darauf (1894) trat M. Trautmann mit einer ähnlichen Ansicht hervor.[5] Die notwendige Folge war, dass sie dem mittelenglischen Verse einen entsprechenden Bau zuschrieben: Kaluza[6] wies ihm acht, Trautmann[7] sieben Hebungen zu (1895). Um dieselbe Zeit war bei der Betrachtung der Werke Audelays J. E. Wülfing zu der letzteren Auffassung gekommen.[8]

Daraufhin sind von Schülern Kaluzas und Trautmanns die einzelnen Texte nach den Gesichtspunkten ihrer Lehrer näher durchgearbeitet worden.[9] Alle Äusserungen der letzten Jahre, die nicht aus diesen Schulen stammen, haben diese Lehre abgelehnt oder setzen ohne Weiteres die im Vorangegangenen vorgetragene Auffassung voraus.[10]

[1] F. Rosenthal, *Die alliterierende englische Langzeile im 14. Jahrh.* Angl. I 414. — [2] Angl. V, 240. — [3] L. Minots Lieder, ed. W. Scholle, QF 52. — [4] M. Kaluza, *Studien zum germanischen Alliterationsvers* I 1894. — [5] M. Trautmann, *Zur Kenntnis des altgermanischen Verses, vornehmlich des altenglischen.* Angl. Beibl. V, 87. — [6] *Stud. z. germ. Alliterationsvers* I, S. 7. — [7] Angl. XVIII 83. — [8] Angl. XVIII 213. — [9] B. Kuhnke, *Die alliterierende Langzeile in der mittelenglischen Romanze Sir Gawayn and the Green Knight* (Stud. zum germ. Alliterationsvers hg. v. M. Kaluza, IV) 1900. F. Mennicken, *Versbau und Sprache in Huchown's Morte Arthure*, Bonner Beiträge zur Anglistik V, 33. J. Fischer, *Die stabende Langzeile in den Werken des Gawaindichters;* Bonner Dissertation 1900; vollständig Bonner Beiträge z. Angl. XI (1901) S. 1. H. Steffens, *Versbau und Sprache des mittelenglischen stabreimenden Gedichtes 'The Wars of Alexander'.* Bonner Beitr. z. Angl. IX (1901) S. 1. A. Schneider, *Die mittelenglische Stabzeile im 15. und 16. Jahrhundert;* Bonner Beitr. z. Angl. XII (1902) S. 103. — [10] M. Förster, Archiv für neuere Sprachen 105 (1900) 304; E. Sokoll, Angl. Beibl. XII (1901) 105; F. Holthausen, Engl. Stud. 30 (1902) 270; M. Deutschbein, *Zur Entwicklung des englischen Alliterationsverses,* Halle 1902; G. Gerould, Engl. Stud. 34 (1904) 99; O. Ritter, Archiv f. neuere Spr. 113 (1904) 183.

§ 68. Nach der Auffassung Trautmanns wären also die oben § 40 f. angeführten Grundformen folgendermassen zu lesen. Zweiter Halbvers:

Typus A: *Lórdés and óoþer*
or stérnė was hólden
with sëlkóuthe díntes
is túrned tóo him álse

Typus C: *ín hur líf tíme*
ás a Kíng shólde

Typus BC: *ór it týme wére*
þat þéi no kómme þáre

Kaluza weist ausserdem noch den Schlusssilben eine Hebung zu (*óoþèr, hóldèn, álsè* u. s. w.). Die erste Halbzeile lesen beide mit vier Hebungen, also:

a) *Tó be próuéd for prís*
Hee bróught his ménne tó þe bórowe

b) *Or dére thínkén to dóo*
And chéued fórthe wíth þe chílde

c1) *Glísiánde als góldwíre*
þei crákéd þe cóurnáles

c2) *Hue lóued só lécheríe,*
And Phílip þe férse Kíng

c3) *Stónes stírréd thei þó*
The fólke too fáre with hým.

Diese Lesungen folgen zunächst aus der Auffassung des altenglischen Verses als einer Langzeile mit acht Hebungen. Ausserdem hat man auch aus dem mittelenglischen Tatsachenbestand selbst Stützen zu gewinnen gesucht. Man hat darauf hingewiesen, dass in der Halbzeile, besonders in der ersten, auch mehr als zwei natürliche Starktöne sowie mehr als zwei Stäbe vorkommen, und namentlich, dass diese Verse ohne wesentliche Textänderungen mit acht bez. sieben Hebungen gelesen werden können. Was das Erstere anbelangt, so ist darüber oben § 47 gehandelt worden; das letztere Argument aber will wenig besagen. Es ist klar, dass in einem wesentlich in anapästischem Tonfall verlaufenden Vers, in dem also zwischen je zwei Hebungen in der Regel zwei oder noch mehr Senkungssilben stehen, ohne Weiteres auf eine von diesen ein Ictus gesetzt werden kann. Entscheidend kann erst sein, was für Verse dann zu Tage treten. In unserem Fall wird das unbefangene rhythmische Gefühl recht wenig befriedigt. Das klingt subjektiv. Objektiv feststellbar sind aber jedenfalls die Folgen, zu welchen diese Lehre führt: die Annahme von Synkope der Senkung in einem Umfang, der über das im nationalen Reimvers übliche und verständliche Mass weit hinausgeht und insbesondere

in der spätmittelenglischen Zeit, wo sogar im Reimvers diese Eigentümlichkeit fast ganz geschwunden ist, völlig unwahrscheinlich ist (vgl. § 47); ferner die Ansetzung von gesprochenem End-*e* (wie in *tale, grace*) selbst vor folgendem Vokal und namentlich in nordenglischen und schottischen Texten des fünfzehnten, ja des sechzehnten Jahrhunderts. Wie sehr wir auch Anlass haben, für die Stabreimdichtung ein gewisses Archaïsieren auch in den Sprachformen anzunehmen, so weitgehend kann es doch nicht gewesen sein. Andererseits ist nicht zu übersehen, dass unser Vers Eigentümlichkeiten aufweist, die an sich, unabhängig von aller historischen Betrachtung, zu erwägen sind und deutlich auf das Vorhandensein von nur vier Hebungen weisen: sie sind oben § 47 dargelegt worden. Ein Versuch, sie anders zu erklären,[1] ist misslungen. Von Wichtigkeit sind ferner die neuenglischen Parallelen, welche die mittelenglischen Erscheinungen unmittelbar fortsetzen (§ 48). Schliesslich ist noch auf das völlig deutliche Zeugnis König Jakobs zu verweisen (§ 62), der zu einer Zeit schrieb, wo der Vers noch in lebendigem Gebrauch war. Man hat die Bedeutung seiner Äusserungen zu entkräften gesucht, indem man meinte, der Stabreimvers sei im 16. Jahrhundert nicht mehr richtig gelesen und daher nicht mehr richtig gebaut worden. Dass diese Annahme unhaltbar ist, geht aus den oben § 63 vorgeführten Tatsachen hervor.

[1] J. Fischer und F. Mennicken, *Zur mittelenglischen Stabzeile.* Bonner Beiträge zur Anglistik XI 139.

III. DER NEUENGLISCHE VIERHEBIGE VERS.

§ 69. Der reimfreie mittelenglische Stabreimvers kommt zu Anfang des 16. Jahrhunderts ausser Gebrauch (§ 45). Die epische Form des reimenden Alliterationsverses, die sich immer mehr auf den Norden, speziell Schottland, zurückgezogen hatte, stirbt zu Ende des 16. Jahrhunderts aus (§ 53), wohl im Zusammenhang mit dem Zurückweichen der schottischen Schriftsprache und ihrer Literatur. Die lyrische Form des Südens wird dagegen fortgeführt, wenn auch mit gewissen Abänderungen, die schon im Laufe des 15. Jahrhunderts beginnen. Aus dem Gesangsvers wurde wieder ein Sprechvers. Der Stabreim verlor seine frühere Bedeutung und wurde ein mehr oder minder häufig auftretender Schmuck, wie er in allen anderen Metren beliebt war. Auch die Rhythmik wird etwas vereinfacht, insofern der Typus C, der von Anfang an in dieser Richtung selten war, nun gänzlich schwindet: der Vers gestaltet sich zu einer wesentlich in anapästischem Tonfall verlaufenden Langzeile von vier Hebungen, die aber noch etwas von der alten Beweglichkeit bewahrt hat, da die Zahl der Senkungssilben auch über zwei hinausgehen oder darunter zurückbleiben kann. So erscheint der Vers im 16. Jahrhundert und unterscheidet sich daher wie im Mittelenglischen wesentlich von den sonst üblichen, in jambischem Tonfall verlaufenden Versen. Dies ist uns auch durch einen Theoretiker jener Zeit bezeugt[1], durch Gascoigne, der in seiner Schrift 'Certayne Notes of Instruction concerning the Making of Verse' 1575 (Arber's Reprints 11) ausdrücklich sagt (S. 33):

> . . . . note you, that commonly now a dayes in english rimes (for I dare not cal them English verses) we vse none other order but a foote of two sillables, wherof the first is depressed or made short, and the second is eleuate or made long: and that sound or scanning continueth throughout the verse. We have used in times past other Kindes of Meeters: as for example this following:
>
> *No wíght in this wórld, that wéalth can attáyne,*
> *Vnlésse he belēue, that áll is but váyne.*

Die durch unsere Accente angedeutete, übrigens aus dem modernen rhythmischen Gefühl sich ohne Weiteres ergebende Scansion ist von Gascoigne durch eine unmissverständliche Zeichnung angegeben. Hier haben wir also klärlich den Ausläufer des alten Stabreimverses vor uns, der nur nicht, wie Gascoigne meint, bereits ausgestorben ist, sondern zwar von der Kunstdichtung der Renaissance bei Seite geschoben wurde, aber in allen volkstümlichen Richtungen der Poesie noch sehr beliebt war. Wir haben also auch in neuenglischer Zeit zwischen den gleichtaktigen Metren und dem vierhebigen Vers (§ 51) zu scheiden.

[1] J. Schipper, Engl. Stud. V, 490; Metrik II 1, 224.

§ 70. In dieser Form findet sich der altnationale Vers im 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts recht häufig; so bei *Wyatt* und *Spenser* (bei diesem mit altertümlichen Varianten), namentlich aber in den volkstümlichen Balladen (z. B. *King John and the Abbot of Canterbury*) und als *doggerel-rhyme* im Drama, hier zum Teil recht holprig und formlos. Zu Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts tritt er vor den Bestrebungen nach glatter Form etwas in den Hintergrund. Doch erscheint er auch in dieser Zeit in lyrischen Stücken mit mehr volkstümlichem Ton oder für scherzhafte Zwecke gebraucht, wie z. B. bei *Prior* und *Swift*. Zu Ende des Jahrhunderts brachte ihn *Coleridge* in *Christabel* wieder zu Ehren und glaubte ein ganz neues Metrum erfunden zu haben. Tatsächlich haben aber offenbar, ihm unbewusst, Vorbilder aus dem 16. und 17. Jahrhundert nachgewirkt. Nach seinem Muster haben dann die übrigen Romantiker diesen Vers vielfach gebraucht, nicht selten neben regelmässigen viertaktigen Versen, die in letzter Linie auf fremde Muster zurückgehen. Und auch weiterhin ist er in Gebrauch geblieben. Sein Bau hat sich nicht verändert, nur geht die Zahl der Senkungen selten über zwei hinaus, wie aus den oben (§ 48) angezogenen Beispielen zu ersehen ist. Dieses freie, aber eben deswegen grosser Wirkungen fähige Versmass haben ziemlich alle bedeutenden neuenglischen Dichter bis auf die Gegenwart herab gerne gebraucht, und so muss man sagen, dass in England ein unmittelbarer Abkömmling des altgermanischen Verses noch heute lebt.

VII. ABSCHNITT.

METRIK.

3. ENGLISCHE METRIK.

B. FREMDE METRA

VON

J. SCHIPPER.

Allgemeine Literatur: J. Schipper, *Englische Metrik,* Bonn 1881—1887; *Grundriss der englischen Metrik,* Wien und Leipzig 1895; B. ten Brink, *Chaucers Sprache und Verskunst,* zweite Auflage von Friedrich Kluge, Leipzig 1899; Charlton M. Lewis, *The Foreign Sources of Modern English Versification.* Berlin 1898.

§ 1. Fremde Metra wurden erst ca. 150 Jahre nach der normännischen Eroberung unter dem Einflusse und nach dem Vorbilde der normannisch-französischen und mittellateinischen Versarten in die englische Literatur eingeführt.[1]

Von dem nationalen, im wesentlichen auf dem Prinzip der vier Hebungen beruhenden Metrum der alliterierenden Langzeile unterscheiden sich diese neuen Versarten durch einen im Prinzip regelmässigen Wechsel betonter und unbetonter Silben, sowie durch Gleichartigkeit ihrer Versfüsse oder Takte hinsichtlich der Dauer derselben, — daher gleichtaktige Metra genannt. Sie stimmen mit jenen überein, insofern auch für sie das für die gesamte accentuierende Rhythmik im allgemeinen gültige Gesetz besteht, dass der Wortaccent resp. der syntaktische Accent mit dem rhythmischen Accent in Übereinstimmung zu sein habe, eine Forderung, die allerdings für die in Bezug auf das Verhältnis von Hebung und Senkung zu einander freier gebauten altnationalen vierhebigen Langzeilen viel geringere Schwierigkeiten bereitete, als für die in dieser Hinsicht fest gegliederten gleichtaktigen Metren. Von den vier Hauptarten, die hier zu sondern sind, nämlich auf- resp. absteigend zweisilbige und auf- resp. absteigend dreisilbige oder jambische, trochäische, anapästische und daktylische Verse, ist prinzipiell nur der erstere Rhythmus,

[1] Wer der nach unserer Überzeugung unhaltbaren Ansicht Trautmann's (vgl. Abschn. VII, A, § 18) zugestimmt, dass der Otfridsche Vers, resp. dessen lateinisches Vorbild in der englischen Poesie nachgebildet worden sei, und zwar schon von dem Abt Älfric und seinen Zeitgenossen, wird selbstverständlich ein früheres Datum ansetzen müssen.

der jambische, in der mittelenglischen Dichtkunst zur Anwendung gelangt. Die drei anderen Versarten wurden in bewusster Anwendung erst zu Beginn der neuenglischen Zeit in die Dichtkunst eingeführt und können daher hier unberücksichtigt bleiben.

Ein Vers entsteht aus einer Summe von Takten, und zwar in der Regel von gleichartigen Takten oder Versfüssen. Planmässige Aneinanderreihung von ungleichartigen Versfüssen, wie jambischen und anapästischen, trochäischen und daktylischen, kommt erst in neuenglischer Zeit vor, und zwar auch nur in selteneren Fällen. Übrigens herrscht auch in solchen modernen Versen das Prinzip der Taktgleichheit hinsichtlich des zeitlichen Umfangs der einzelnen Takte.

Für die Zahl der Versfüsse, die eine Verszeile ausmachen, besteht kein festes Gesetz. Ein Vers kann, wenigstens in der modernen Poesie, in seinem kürzesten Umfange aus einem einsilbigen Wort, also aus einem halben Versfuss bestehen und wird in seiner grössten Länge aus acht oder höchstens zehn Versfüssen zusammengesetzt sein. Jedenfalls darf die Verszeile entweder nicht mehr Versfüsse umfassen, als das Ohr ohne Mühe als ein Ganzes, als zusammenhängende Taktgruppen, aufnehmen kann, die dann einem rhythmischen Hauptaccent unterworfen sind, oder es muss, sobald dies Mass erreicht ist, eine Pause (Cäsur) in der Verszeile eintreten, welche dieselbe in zwei, seltener in drei Glieder sondert. Diese je einem rhythmischen Hauptaccent unterworfenen Komplexe aufeinander folgender Einzeltakte bezeichnen wir nach Westphal (Neuhochdeutsche Metrik, S. 24 ff.) mit dem Ausdruck „rhythmische Reihen“.

§ 2. Nach der Zahl der Takte können die Verse eingeteilt werden, mit Beibehaltung antiker Benennungen, in Dimeter, Trimeter, Tetrameter etc., wobei die Metren zu je zwei Versfüssen gerechnet werden, so dass also ein jambischer Tetrameter acht Jamben umfasst. Bestehen die Verse oder die rhythmischen Reihen, aus denen die Verse bei grösserem Umfange zusammengesetzt sind, aus lauter vollständigen Takten, also aus einer gleichen Anzahl von Senkungen und Hebungen, so heissen sie akatalektische, d. h. vollzählige Verse (Dimeter, Trimeter etc.). Fehlt dagegen der letzte Taktteil des Verses oder der letzten rhythmischen Reihe desselben, so dass für diesen Taktteil eine Pause eintritt, so heisst der Vers ein katalektischer, ein unvollzähliger. Folgende Beispiele mögen zur Erläuterung dienen:

Akatalektischer Tetrameter:

Y spéke of Ihésu, Márie sóne, | of álle kínges hé is flóur;
Þat súffred déþ for ál mankín, | he ís our álder creatóur.
(Horstmann, Altengl. Legenden, Neue Folge, Heilbronn 1881, S. 244.)

Katalektischer Tetrameter:

Ne sólde nó man dón a fírst | ne sléuhþen wél to dónne;
For máni mán bihóted wél, | þet hit forȝét wel sóne. (Poema Morale v. 36/37.)

Wird ein ganzer Takt zum Schluss durch eine Pause ersetzt, so heisst der Vers ein brachykatalektischer, wie z. B. in folgenden, der alten Ballade The Battle of Otterburn entnommenen Versen (Strophe 5):

Then spáke a bérne upón the bént | of cómforte that wás not cóld(e),
And sáyd, we háve Northómberlónd, | we háve all wélth in hóld(e).

Sind beide rhythmische Reihen des Tetrameters brachykatalektisch gebaut, so entsteht diejenige der vier Formen des mittelenglischen Alexandriners, welche in der neuenglischen Poesie die allein gebräuchliche

geblieben ist, entsprechend dem folgenden mittelenglischen Verspaare aus The Passion of our Lord (EETS 49, p. 38, V. 35 36).

Mid ývernèsse and prúde | and ýssing wés that ón;
He núste nouht þát he wés | bóþe gód and món.

Diese Reihen sind es, die für die mittelenglische Metrik gleichtaktiger Verse namentlich in Betracht kommen.

Die Auflösung dieser aus je zwei rhythmischen Reihen bestehenden Langverse zu kürzeren Versen wird durch den Reim bewirkt. So entsteht aus dem akatalektischen Tetrameter durch Auflösung der beiden rhythmischen Reihen desselben mittelst leoninischen Reimes (vgl. § 56) das dem französischen *vers octosyllabe* nachgebildete viertaktige kurze Reimpaar, wie es vorliegt in folgenden, aus A. Lutel Soth Sermun entnommenen Versen (ibid., p. 186, v. 17—20).

He máde him into hélle fálle,
And éfter him his children álle;
Þer hé was fórt[o] úre drihte
Hine bóhte mid his mihte.

Durch Auflösung mittelst eingeflochtenen Reimes (*rime entrelacée*) geht aus demselben Metrum eine aus vier viertaktigen kurzen Versen dieser Art bestehende vierzeilige Strophe hervor:

I spéke of Ihésu of hévene withín;
Of álle kýnges hé is flóur;
Þat súffryd déþ for álle mankýn,
He is our áll[r]e créatóur.

(vgl. zur besseren Veranschaulichung der Auflösung der Langzeilen zu Kurzzeilen die S. 182 zitierten Verse einer langzeilig reimenden älteren Version derselben Legende).

Der katalektische Tetrameter wird durch eingeflochtenen Reim in einen viertaktigen Vers mit stumpfem und einen dreitaktigen Vers mit klingendem Ausgang aufgelöst, wie in folgenden Anfangsversen eines bekannten mittelenglischen Liedes (Böddeker, Altengl. Dichtungen, W. L. II):

Bytuéne mérsh and áueril,
When spráy biginneþ to springe,
Þe lútel fóul haþ hire wýl
On hýre lúd to sýnge.

Der in beiden Reihen brachykatalektische Tetrameter ist wieder der Auflösung durch leoninischen wie durch eingeflochtenen Reim zugänglich. So kann man sich die folgenden, einem Liede (Böddecker, W. L. III, S. 149) entnommenen dreitaktigen Verse auf die erstere Art entstanden denken:

Wiþ lóngyng ý am lád,
On mólde y wáxe mád,
Y gréde, y gróne, vngládd,
For sélden ý am sád.

Die nachstehenden, den Towneley Mysteries angehörigen (EETS, Extra-Ser. 71, S. 161) aber auf die letztere:

Lo, Jóseph, it is I',
an ángelle sénd to thé.
We! léyf, I práy the, whý?
what is thy wýlle with mé?

Der obenerwähnte viertaktige Vers, sowohl der aus den zwei Reihen des akatalektischen Tetrameters, wie der aus der ersten des katalektischen hervorgegangene, kann durch die nämlichen zwei Arten der Auflösung durch den Reim zu zwei zweitaktigen zerlegt werden und der zwei-

taktige zu zwei eintaktigen, wie folgende Beispiele veranschaulichen mögen:

1) *Infórtunáte* *Out óf mesúre*
Is só my fáte, *Do I' endúre etc.*
2) *I yóu assúre,*
Ful wél I knów,
How bésy cúre
To yóu I ówe.
3) *For miht* *And fiht*
Is riht, *Is fliht.*
4) *I ám*
The knýght,
I cóme
By nýght.

Zu diesen in der mittelenglischen Poesie vorkommenden gleichtaktigen Versarten kommt im 14. Jahrh. noch der nach dem Vorbilde des französischen *vers décasyllabe* gebaute fünftaktige gereimte Vers hinzu, dessen Grundtypus durch folgendes Beispiel veranschaulicht werden möge:

A knight ther wás, | and thát a wórthy mán, Chaucer, Cant. Tal. A. V. 43.

Ferner ist noch des Schweifreimverses Erwähnung zu tun, der zwar für gewöhnlich als sechszeilige Strophe sich darstellt und hinsichtlich seiner Entstehung am besten bei den Strophenformen näher zu betrachten sein wird (vgl. § 66), ursprünglich aber, wie hier gleich bemerkt werden möge, nichts anderes ist als ein dreigliedriger Langvers und auch noch gelegentlich in Handschriften und älteren Drucken sich so angeordnet findet, z. B. in der ersten Version der Alexiuslegenden im Vernon-Ms.:

Sitteþ stille withóuten strif, | And I' will télle yóu the lif | Óf an hóly mán.
Álex wás his right náme, | To sérve gód him thóught no sháme, | Therof néver hé ne blán.

§ 3. Dies sind die in der mittelenglischen Poesie vorkommenden Versarten in ihren einfachsten Typen. Diese erfahren aber, mit Ausnahme des in korrekter Gestalt stets mit stumpfer Cäsur und klingendem Versausgange versehenen Septenars, eine ganz gewöhnliche Modifikation dadurch, dass sie neben den stumpfen oder männlichen Versausgängen oder Reimen nach dem Vorbilde der romanischen Verskunst auch klingende oder weibliche Versausgänge, resp. Reime zulassen und dass in denjenigen Versen, die der Cäsur zugänglich sind, neben der stumpfen Cäsur auch die klingende Cäsur vorkommt.

Beide Erscheinungen sind einander nahe verwandt, indem die beiden Cäsur-, bezw. Reimarten dadurch unterschieden werden, dass bei den stumpfen Cäsuren, bezw. Versausgängen (Reimen), die Pause unmittelbar hinter der letzten Hebung der betreffenden rhythmischen Reihe eintritt, bei klingenden dagegen auf die letzte Hebung noch eine Senkung (bei der Abart der gleitenden Cäsuren, resp. Reimen, eine doppelte oder selbst mehrfache Senkung) folgt und dann erst die Pause eintritt. Selbstverständlich kann stumpfe Cäsur mit stumpfem wie auch mit klingendem Versausgange combiniert sein und umgekehrt. Beispiele zur Veranschaulichung der verschiedenen Reimarten finden sich § 54.

Für die stumpfe Cäsurart mögen zunächst die in den schon oben (§ 2) zitierten acht-, sieben-, sechs-, fünf- und viertaktigen Versen vorkommenden Beispiele hier wiederholt werden:

Þat súffred déþ for ál mankín | he is our álder créatóur.
Ne sólde nó man dón a fírst | ne sléuhþen wél to dónne.
He núste noht þát he wés | bóþe gód and món.
A kníht þer wás | and þát a wórthy mán.
And éfter hím | his chíldren álle.

Für die klingenden Cäsuren sind zwei Arten zu unterscheiden, nämlich die sogenannte epische und die lyrische Cäsur (vgl. für die Aufstellung und Erklärung dieser Namen Diez, „Uber den epischen Vers" in dessen Altromanischen Sprachdenkmalen, Bonn, Ed. Weber, 1846, 8⁰, S. 53, Schipper, Engl. Metrik I, 438, 441; II, 24—26).

Der Unterschied zwischen beiden Arten besteht darin, dass in der epischen Cäsur, entsprechend dem klingenden Versausgange, die Pause nach einer überzähligen, auf die Hebung des jambischen Taktes folgenden Silbe eintritt, in der lyrischen Cäsur aber nach der Senkung desselben, also innerhalb des regelmässigen jambischen Taktes, wie folgende Beispiele veranschaulichen mögen, die zum Teil zugleich klingende Versausgänge enthalten:

Epische Cäsuren:

Her sôules côme sône þider | *þer iôie and blís is éuer and óo.*
Horstmann, Altengl. Leg. NF. S. 257.
Þat wás Egbríhtes sónne, | *and ȝit þer wás anóþer* R. Mannyng I, S. 21.
To Caúnterbúry | *with fúl devóut corâge* Chaucer A V. 22.[1])
Witóuten grúndwall | *to bé lastánd: stand* Curs. Mundi I, 125.

Lyrische Cäsuren:

Þou hâst me dôn mi fólk forlése, | *þát þou shâlt ful dére abíe!*
Horstmann, Altengl. Leg. NF. S. 257.
Þer hé wes fóurty dáwes | *ál wiþúte méte,* Passion V. 29.
That tóward Cáunterbúry | *wôlden rýde,* Chauc. A 27.
And wél we wéren | *ésed átte béste,* Chaucer A 29.
Þat álre wúrste | *þát hi wúste,* Owl and Night. V. 10.

Ferner ist der diesen gleichtaktigen Versmassen zu Grunde liegende, auf dem Prinzip des regelmässigen Wechsels von Senkung und Hebung beruhende Rhythmus noch mancherlei sonstigen, auf germanischen wie romanischen Prinzipien der Verskunst beruhenden Veränderungen unterworfen, die sich teils auf den Versrhythmus als solchen, teils auf die Silbenmessung, teils auf die Wortbetonung beziehen und die, bevor die einzelnen Metra für sich betrachtet werden können, zunächst im allgemeinen von diesen Gesichtspunkten aus erörtert werden müssen. Diese Veränderungen haben in der Regel ihren Grund darin, dass es in der ersten Zeit der Anwendung der gleichtaktigen Rhythmik den darin noch ungeübten Dichtern grosse Schwierigkeiten bereitete, die erforderliche Übereinstimmung des rhythmischen Accents mit dem Wort- und Satzaccent herzustellen, und sie sich zur Überwindung oder Umgehung dieser Schwierigkeiten Abweichungen von dem regelmässigen gleichtaktigen Versrhythmus erlaubten, welche entweder diesem selber oder der gewöhnlichen allgemein üblichen Aussprache der Silben eines Wortes hinsichtlich ihrer zeitlichen Dauer oder auch ihrer Betonung Gewalt antaten.

VERSRHYTHMUS.

Vgl. O. Bischoff in den Engl. Studien XXIV, 353—392, XXV, 339—398: *Über zweisilbige Senkung und epische Cäsur bei Chaucer;* E. Hampel, *Die Silbenmessung in Chaucers fünftaktigem Verse*, Dissertation, Halle 1898.

§ 4. Eine in mittelenglischer Zeit sehr häufig vorkommende Freiheit ist das Fehlen des Auftaktes, wodurch bewirkt wird, dass ein logisch

[1]) Für Chaucers fünftaktigen Vers wird das Vorkommen der epischen Cäsur von einigen Gelehrten bestritten. Vgl. § 50.

(resp. syntaktisch oder rhetorisch) betontes einsilbiges Wort sowie ein zwei- oder mehrsilbiges Wort mit betonter erster und unbetonter zweiter Silbe den Anfang eines jambischen Verses bilden kann, der dadurch dann um die erste nach dem regelmässigen Schema ihm zukommende unbetonte Silbe verkürzt wird und einen trochäischen Rhythmus erhält, z. B.:

> *Þán sche sëyd: „ȝe; tröwe on him | þát is lórd of swiche poustë!*
> Horstmann, Altengl. Leg. NF. S. 250.
> *Gíf we leórnid gódes lâre,*
> *Þénne ofþúnchep hit him sáre.* Pat. Nost. V. 15/16.
> *Over âlle cúnnes wihte* ib. 30
> *Únnut lif ic hábbe ilǽd | end ȝyët, me þincd, ic léde.* Poema Morale V. 5.
> *Twénty bóokes, | clád in blák or réede* Chaucer, A V. 294.

Von gewissen Dichtern wird diese Freiheit entweder gar nicht angewendet, wie z. B. von Orm,[1] oder sehr selten zugelassen, wie z. B. von dem Dichter von The Owl and Nightingale, die es also scheuen, gegen den korrekten Versrhythmus zu Gunsten der natürlichen Wortbetonung zu verstossen und jenen höher stellen, als diese. Die Folge davon ist, dass sie desto öfter zu Gunsten des gleichmässigen Versrhythmus der natürlichen Wortbetonung Zwang antun und das oben (vgl. § 1) angeführte Grundgesetz aller accentuierenden Rhythmik verletzen, indem sie durch Zulassung resp. Erheischung schwebender Betonung den Wortaccent resp. den Satzaccent dem rhythmischen Accent unterordnen. Beispiele:

> *Icc háfe wénnd inntill Ennglíssh | Goddspélless hállȝhe lâre* Orm V. 13, 14.
> *Of clóth-makíng | she hádde súch an háunt* Chaucer, A 447.
> *And éiþer ágain óþer swál* Owl and Night. 8.

Namentlich dem Reim zu Liebe erlauben sich die mittelenglischen Dichter oftmals diese rhythmische Lizenz:

> *Of áll þis wérld mad ádam king*
> *Ever to lást wit-óuten endíng* Curs. Mundi 669/70.
> *Sównynge alwáy théncrés of his wynnýnge*
> *He wólde the sée were képt for ény thínge* Chaucer 275/6.

Besonders misstönend sind solche Betonungen, wenn tonlose Silben, namentlich Flexionsendungen davon betroffen werden, wie dies öfters bei Orm, sonst aber selten geschieht:

> *Annd áȝȝ afftérr þe Góddspell stánnt* Orm 33
> *All þúss is þátt hallȝhé goddspéll* ib. 73.

Bei dem rein silbenzählenden Orm ist keine andere Skansion möglich. Sonst aber ist in Fällen, wo es fraglich ist, ob fehlender Auftakt oder schwebende Betonung anzunehmen ist, wenn eine tonlose Silbe eines Wortes nach dem Versschema Trägerin des rhythmischen Accentes sein müsste, gewöhnlich fehlender Auftakt anzunehmen, wenn jedoch die tieftonige zweite Silbe eines zusammengesetzten Wortes oder eine tieftonige Endsilbe diese Funktion auszuüben hätte, wie namentlich im Reime, ist schwebende Betonung, zumal bei mittelenglischen Dichtern, das Wahrscheinliche. Übrigens bedeutet diese metrische Freiheit stets einen Verstoss gegen das Grundgesetz der accentuierenden Rhythmik und kommt daher immer seltener vor, je mehr sich die Technik im Laufe der Zeit vervollkommnet.

---

[1] Auch für Chaucer's fünftaktigen Vers ist das Vorkommen dieser Freiheit bestritten worden, so u. a. von ten Brink (S. 176), aber mit Unrecht (vgl. darüber Metrik I, 462/3, und Freudenberger, Über das Fehlen des Auftaktes in Chaucer's heroischem Verse. Erlangen 1889).

§ 5. Eine andere metrische Freiheit im gleichtaktigen Rhythmus, die gleichfalls oft durch den Reim herbeigeführt wird, obwohl sie als ein Erbstück aus dem altnationalen Langverse anzusehen ist, ist das Fehlen einer Senkung im Innern des Verses:

Þet is al sóth | fúl iwís Pat. Nost. 2.
Óf the próphéte, | þat hátte séynt Johán Passion 26.

Manchmal wird diese Erscheinung auch durch den Reim veranlasst, z. B.:

Súm-what óf his clóþing
Fór þe lóve of hévene kýng Manning, *Handlyng Sinne* V. 5703/4.
Myd Hárald Árfáger | kýng of Nórthwéy: éye Rob. of Glouc. Mätzner, Sprachpr. v. 22.

Eine verwandte metrische Erscheinung ist die Zerdehnung, wobei eine zwischen zwei Hebungen fehlende Senkung tatsächlich durch eine neu geschaffene vokalische Silbe, meistens ein *e*, ersetzt wird. Die Zerdehnung findet im Mittelenglischen in der Regel nur bei zweisilbigen Wörtern statt, und zwar gewöhnlich solchen, deren erste Silbe mit einer muta endigt, während die zweite mit einer liquida beginnt:

Of Éng(e)lónd, | to Cáunterbúry they wénde Chaucer, A 16.
And shórt(e)líche, | or hé wolde lése his lýf ib. 627.

§ 6. Eine dem Fehlen des Auftaktes hinsichtlich der rhythmischen Wirkung ähnliche Erscheinung ist die Taktumstellung oder das Eintreten eines Trochäus für einen Jambus. Diese metrische Freiheit kommt gewöhnlich vor im ersten Takt einer rhythmischen Reihe, sowohl zu Anfang des Verses als auch nach der Cäsur, doch in selteneren Fällen auch an anderen Versstellen, mit Ausnahme des letzten Taktes. Vom Fehlen des Auftaktes unterscheidet die Taktumstellung sich dadurch, dass die Silbenzahl und auch der Versrhythmus mit Ausnahme des umgestellten Taktes sich wie im gewöhnlichen Verse verhalten, bei Versen mit fehlendem Auftakte aber die Zahl der Silben um eine verringert ist und der Rhythmus des ganzen Verses trochäisch verläuft:

Fehlender Auftakt: *Hérknet tó me, | góde mén,* Havelok 1. 7 Silben.
Ál bysmótered | with his hábergéoun. Chaucer, A 76. 9 Silben.
Taktumstellung: *Álle þe scáfte hé bigón* Pater Nost. 83. 8 Silben.
Sýngynge he wás, | or flóytynge, ál the dáy. Chaucer, A 91. 10 Silben.

Von der schwebenden Betonung unterscheidet sich die Taktumstellung nicht durch die Silbenzahl, sondern nur durch ihre Stellung im Verse.

Während die Taktumstellung in der Regel zu Beginn einer rhythmischen Reihe eintritt, wo der jambische Rhythmus noch nicht in Fluss geraten ist und durch einen Trochäus also auch noch nicht gestört werden kann, muss ein derartiger Widerstreit des Wortaccents gegen den Versaccent im Innern einer rhythmischen Reihe, wo die trochäische Betonung den jambischen Verlauf des Verses zu sehr hemmen würde, falls nicht eine derartige Wirkung vom Dichter offenbar beabsichtigt ist, durch schwebende Betonung ausgeglichen oder vielmehr gemildert werden, z. B.:

Schweb. Betonung: *A stálworþí man in a flóck* Havelok 24. 8 Silben.
For nóght onlý | thy láude précióus Chaucer, B 3. 10 Silben.

Taktumstellung innerhalb einer rhythmischen Reihe kann aus Rücksichten der Diktion, z. B. zur Verstärkung einer Antithese, berechtigt sein, z. B. in dem Verse:

That if góld ruste, | whát schal ýren dóo? Chauc., A 500.

Der letzte Vers gewährt zugleich ein Beispiel einer sogenannten rhetorischen Taktumstellung, während in den früher zitierten Beispielen natürliche, d. h.

durch den Wortaccent veranlasste Taktumstellungen vorliegen. Auch können zu Anfang des Verses und nach der Cäsur, also zu Anfang der ersten und der zweiten rhythmischen Reihe, Taktumstellungen vorkommen und dabei beide Arten, natürliche und rhetorische Taktumstellung, kombiniert sein, z. B. in dem folgenden Verse:

Lústy of scháip, | *lýght of deliveránce* Dunbar, Thrissill and Rois, 95.

Bemerkenswert ist endlich noch, dass auch zwei aufeinanderfolgende oder doppelte Taktumstellungen stattfinden können:

Wórldly gládnes | *is mélled with affráy* Lydgate, Min. Poems 23, 11.

Solch ein Vers kann übrigens auch als mit fehlendem Auftakt und epischer Cäsur gebildet angesehen werden. Dies würde die einzig zulässige Auffassung sein, wenn die erste Hebung des Verses ein für gewöhnlich unbetontes oder wenigstens ein nicht rhetorisch betontes Wort ist:

Óf the wórdes | *that Týdeús had said* Lydgate, Storie of Thebes 1082,

wohingegen in einem derartigen Verse mit emphatisch betontem ersten Worte, wie z. B.

Nát astónned | *nor in his hért afférde* ib. 1069,

Taktumstellung anzunehmen ist.

§ 7. Theoretisch verschieden von der durch Taktumstellung bewirkten, die Silbenzahl des Verses nicht vermehrenden doppelten Senkung ist die eigentliche doppelte oder mehrfache Senkung, bei der eine Vermehrung der Silbenzahl, nicht aber der Taktzahl eines Verses eintritt. Die doppelte oder mehrfache Senkung kann zu Anfang oder innerhalb der rhythmischen Reihen auftreten und wird im ersteren Fall doppelter oder mehrfacher Auftakt genannt:

Gif we clépieþ hine féder pénne Pat. Nost. 19.
Se þe múchel vólȝeđ his iwil, | *him sélue hé biswíkeđ* Poem. Mor. 15.
To purueie þám a skúlkyng | *on þe Énglish éft to ríde* R. Mannyng Chron. p. 3. V. 8.
With a thrédbare cópe | *as is a póure scolér* Chauc. A 260.

Doppelte Senkungen im Versinnern:

Þi nóme be iblécced, | *þét we séggeđ* Pat. Nost. 57.
And uéle éuele déden idón, | *þet mé ofþénched núđe* Poem. Mor. 11.
In Wéstsex was þán a kýng, | *his náme wás Sir Íne* R. Mannyng Chron. p. 2. V. 1.
Of Éngelónd | *to Cáunterbúry they wénde* Chauc. A 16.[1])

§ 8. Gleichfalls theoretisch verschieden von der gewöhnlichen doppelten oder mehrfachen Senkung im Innern des Verses ist die früher erwähnte, durch epische Cäsur bewirkte Erscheinung dieser Art, in welcher die unbetonten Silben durch eine Pause von einander getrennt sind:

To Cáunterbúry | *with fúl devóut coráge* Chauc. A 22.

Unberechtigt und fehlerhaft ist diese Erscheinung im septenarischen Verse, wo sie aber dennoch aus Ungeschicklichkeit der Dichter öfters vorkommt, z. B.:

Nis nán witnesse éal se múchel, | *se mánnes ágen héorte* Poem. Mor. 226.

Häufiger als die doppelten resp. mehrfachen Senkungen zu Anfang oder im Innern des Verses sind die mit dieser Erscheinung verwandten klingenden Versausgänge anzutreffen. In mittelenglischer Zeit übertreffen sie an Zahl wegen der noch vorhandenen tönenden Flexionsendungen, die im Neuenglischen fast ganz verschwunden sind, die stumpfen

---

[1]) Für Chaucers fünftaktigen Vers wird das Vorkommen auch dieser metrischen Freiheit, ebenso wie die epische Cäsur, von einigen Gelehrten bestritten. Vgl. § 50.

Versausgänge um ein Erhebliches. Beispiele sind in den oben zitierten Versen mehrfach anzutreffen. Verhältnismässig selten dagegen sind gleitende Versausgänge:

Tó my wŷtte, what cáuseth swévenes
Éyther on mórwes, ór on évenes, Chaucer, House of Fame 3.

Reime ähnlicher Art: *swévenys : swévene is* Chaucer B 4111/12, *béryis : méry is;* Chaucer ib. 4155/6.

§ 9. Eine gleichfalls das Versende betreffende rhythmische Lizenz ist das Enjambement, d. h. das Hinüberschreiten des Satzes, dessen Ende für gewöhnlich ja mit dem Versende einzutreten hat, in den folgenden Vers. Da sich ein Satz oder ein mehr oder weniger selbständiger Satzteil nicht so leicht in einer kurzen Versart ausdrücken lässt als in einer längeren, so ist auch das Enjambement häufiger in jener anzutreffen als in dieser. Im allgemeinen wird es als eine Härte empfunden, wenn zwei eng zusammengehörige Wörter, namentlich kürzere und isoliert stehende, durch Enjambement von einander getrennt werden, z. B.:

a stóunde hérkneþ tó my sóng
of dúel, þat déþ haþ diht us néwe, Böddeker PL. VIII.
To téllen schórtly, whán that hé
Was in the sée, thús in this wíse. Chaucer, Blaunche, V. 68.

Sind dagegen zwei eng zusammengehörige Satzteile jeder für sich lang genug, um zwei Takte auszufüllen, so bewirkt ihre Trennung durch das Enjambement keine misstönende Wirkung:

And fór to mák in tháir syngýng
Sýndry nótis, and sóundiz sére.

So müssen auch die drei Enjambements in den folgenden vier Versen aus Chaucer's Prolog (5—8) zu den Cant. Tales aus demselben Grunde als wohlklingende bezeichnet werden:

Whan Zéphirús eek with his swéte bréeth
Enspíred háth in évery hólte and héeth
The téndre cróppes, ánd the yónge sónne
Hath in the Rám his hálfe cóurs irónne, etc.

§ 10. Ähnlich wie das Enjambement bei geschickter Verwendung dazu dient, die Monotonie des Versbaues zu brechen, so ist dies auch der Fall mit einer anderen, gleichfalls auf das Versende sich beziehenden metrischen Licenz, nämlich mit der Reimbrechung. Diese tritt namentlich ein bei paarweise reimenden Versen und besteht darin, dass der Satz nicht, wie es das Gewöhnliche ist, mit dem zweiten Verse des Reimpaares endet, sondern mit dem ersten, so dass die durch den Reim bewirkte Zusammengehörigkeit des Reimpaares durch die zum Schluss des ersten Verses eintretende Satzpause gebrochen wird.

Während diese Abweichung von der gewöhnlichen Regel bei den frühesten mittelenglischen Dichtern nur ausnahmsweise und gleichsam unbewusst eintritt, wird sie von den späteren, so z. B. sehr oft von Chaucer, mit künstlerischer Absicht zur Anwendung gebracht. Folgende Stelle aus dem Prolog zu den Cant. Tales, V. 101—106 möge das Wesen beider Erscheinungen, der Übereinstimmung von Satz- und Reimbindung, wie der Reimbrechung, veranschaulichen:

A yéman hádde he, ánd seruáuntz namóo
At thát tyme, fór him líste ríde sóo;
And hé was cládd in cóte and hóod of gréne.
A shéef of pécok árwes brighte and kéne
Únder his bélte he bár ful thriftilý.
Wel koude he drésse his tákel yémanlý; etc.

Auch bei anderen Reimsystemen kann natürlich Reimbrechung eintreten. Bei manchen Strophenformen, z. B. der Rhyme-Royal-Strophe, wird die Reimbrechung sogar zu einem Gesetz der kunstmässigen und korrekten Gliederung derselben.

§ 11. Als einer regellos auftretenden Eigentümlichkeit des gleichtaktigen Rhythmus ist schliesslich noch der Alliteration Erwähnung zu tun, die aus der altnationalen vierhebigen alliterierenden Langzeile von vielen Dichtern bewusst oder unbewusst als Schmuck ihrer Verse beibehalten wurde.

Während diese im 13. und 14. Jahrh. in der Regel noch zur stärkeren Hervorhebung der auch logisch und rhythmisch stark betonten Wörter dient, z. B. in den Versen (Böddeker, W. L. IV):

> *Wèping háueþ myn wónges wēt*
> *for wikked wērk and wóne of wýt;*
> *Unbliþe y bē, til ý ha bēt*
> *brúches bróken, ase bók být,*
> *of lēuedis lóue, þat ý ha lēt,*

wobei sich eine starke Neigung zur Reimhäufung, sowohl in Durchführung des nämlichen Stabreimes durch mehrere Verse als auch durch Zulassung eines vierten Stabreimes in einer Reimzeile bemerkbar macht (wie obiges Beispiel zeigt), wird im 14. und 15. Jahrh. diese Reimhäufung in solchem Masse durchgeführt, dass möglichst viele Wörter der Verszeile, Hebungen wie Senkungen, mit demselben Laute zu beginnen haben, und es von einem späteren Metriker (*James I.: Revlis and Cavtelis to be observit and eschewit in Scottis Poetrie* 1585, Arber's Reprint, London 1869, S. 63) für den »Tumbling Verse«, d. i. die vierhebige Langzeile (vgl. Engl. Stud. V, p. 490 1.) geradezu als ein metrisches Gesetz hingestellt werden konnte, »*that the maist pairt of your lyne sall rynne vpon a letter, as this tumbling lyne rynnis upon F:*

> *Fetching fúde for to fēid it | fast fúrth of the Fárie.*«

Wie dieses angebliche Gesetz aus einer im Laufe der Zeit immer mehr missverstandenen Auffassung des eigentlichen Wesens der Alliteration abgeleitet werden konnte, lassen viele Stellen alliterierender Dichtungen des 15. und 16. Jahrhs., in denen die Mehrzahl der Wörter tatsächlich mit den alliterierenden Lauten beginnen, deutlich erkennen, z. B. in Dunbar's The tua mariit wemen and the wedo:

> *I drew in dèrne to the dýk | to dýrkin eftir mýrthis,*
> *The déw donkit the dáill | and dýnarit the fóulis.*

SILBENMESSUNG.

Vgl. O. Bischoff in den Engl. Stud. XXIV, 353—392, XXV, 339—398: *Über zweisilbige Senkung und epische Cäsur bei Chaucer;* E. Hampel, *Die Silbenmessung in Chaucers fünftaktigem Verse.* Dissert. Halle 1898.

§ 12. Die Stammsilben kommen für die Silbenmessung nicht in Betracht, da sie für gewöhnlich ihrem vollen Lautwerte nach als Hebungen oder als Senkungen im Versrhythmus Verwendung finden.

Nur die Ableitungs- und die Flexionssilben, welche verschiedene Behandlung zulassen, sind hier zu berücksichtigen. Sie können nämlich entweder vollgemessen als Senkung verwendet werden, oder sie können verschleift werden, d. h. mit einer anderen Silbe zusammen eine Senkung bilden, oder sie können endlich in Folge der Aus- resp. Abstossung des

Vokals und der im ersteren Fall eintretenden Zusammenziehung des oder der Endkonsonanten der betreffenden Silbe mit der Stammsilbe gänzlich verstummen. Durch diesen letzteren Vorgang sind bekanntlich die neuenglischen Flexionsendungen im Verhältnis zu den mittelenglischen sehr stark reduziert worden.

§ 13. Im allgemeinen ist zunächst hervorzuheben,[1] dass, wenn jede der zwei letzten Silben eines dreisilbigen Wortes ein unbetontes *e* enthält, einer von diesen Lauten unter dem Einfluss der rhythmischen Betonung in der Regel ganz (durch Synkope, Apokope) oder teilweise (durch Verschleifung) verloren geht. So können Wörter, wie *lovede, werede, makeden, faderes, hevenes* im Verse entweder verwendet werden mit der Aussprache *lov'de, wer'de, maden, fad'res, hev'nes* oder *loved', wered', maked, fader's, heven's*. Übrigens kommen doch auch Ausnahmen von dieser Regel, nämlich dreisilbige Messungen solcher Wörter, vor, namentlich in den Perf.-Plur.-Formen, z. B.:

> *swa þóledé þe déofell* Orm 11822.
> *And þó, þet swiþe séneʒedén | on drúnke ánd on héte* Poema Mor. Ms. D, v. 260.
> *I dórste swére, | they wéyedén ten póunde* Chaucer A 454.

ferner *yélledén* Chaucer, CT. B, 4579, *wónedén* Leg. 712 etc.

In gleicher Weise wird das auf eine unbetonte, aber tonfähige Silbe romanischer wie germanischer Wörter folgende *e* in der Regel verstummen, so in Wörtern wie *banere, manere, lovere, ladyes, housbondes,* welche für gewöhnlich im Rhythmus, wie auch in prosaischer Rede, zweisilbige Lautung haben: *baner, maner, lovers, ladys, housbonds*. Doch kommen auch hier oft genug Fälle vor, dass es metrisch gemessen wird, so namentlich bei Orm, wo es in der Regel (obwohl nicht immer, z. B. *patt laeredd' follc* 15875) nur vor folgendem Vokal oder *h* verstummt; z. B.: *cneolénn meoklík(e) annd lútenn* 11392, *meocnéss(e) is prínne kines* 10699, *For ān godnéss(e) uss hávepp dón* 185. Vor Konsonanten und im Versschluss aber tritt bei Orm Vollmessung ein: *Ennglísshe ménn to láre* 279, *God wórd annd gód tipénnde* 158, *forrþi birrþ áll Crissténe follc* 303, *Goddspélless hállʒhe láre* 14, 42, 54, *þa Góddspelléss neh álle* 30; andere Beispiele: *And þó þet wéren gétserés,* Poema Mor. Ms. D, v. 269, *For tháusandés his hóndes máden dýe,* Chaucer Troil. V, 1816, *enlúminéd* ib. ABC 73.

§ 14. In viersilbigen Wörtern kann das auf eine unbetonte, aber tonfähige Silbe folgende End-*e* verstummen oder vollgemessen werden, je nach Belieben und Bedürfnis. Wörter wie *óutrydère, sóudanèsse, émperòures, árgumèntes* können also entweder dreisilbig oder mehrsilbig behandelt werden, z. B.: Vollgemessen: *Bifór þe Rómanísshe king* Orm 6902; *Annd síkerlíke trówwenn* 11412; *þurrh hállʒhe Góddspellwríhhtess* ib. 160; *Till hise Lérninngcnihhtes* ib. 235; *Annd þúrrh þin Góddcundnésse* ib. 11358; *An Gódd all únntodǽledd* 11518; *I glúterrnésse fállenn* 11636; *in stránge ráketéʒe* Poem. Mor. 281; *a thínge unstédeféste* ib. 319; *bifóre héovenkínge* ib. 352 etc. Verklingend: *And þá, þe úntreownésse dide þán* Poema Mor. 267; *þéosternésse and éce* ib. 279; bei Orm nur vor Vokalen oder *h: Forr són se glúterrnésse iss dǽd* 11663 etc.

§ 15. Betrachtung der einzelnen Flexionsendungen. Die Endung *es* des Gen.-Sg., Nom.-Plur. und des Adverb wird in zweisilbigen Wörtern a) gewöhnlich vollgemessen, z. B. *ac þét we dóþ for gódes lúue* Poem. Mor. 56; *from éuery shíres énde* Chauc. A 15; *And élles cértain wére*

[1] Vgl. Bernh. ten Brink, Chaucer's Sprache und Verskunst. Zweite Auflage. Leipzig, Weigel, 1899, § 256.

théi to bláme ib. 375; oder b) selten synkopiert resp. verschleift: *Ure álre hláuerd fór his þrélles*, Poem. Mor. 189; *He mákede fisses in þére sé* ib. 83; *I sáugh his slévęs purfíled* Chauc. A 193; *the ármes of dáun Arcíte* ib. 2033; *Or élles it wás* ib. F. 209. Bei dreisilbigen Wörtern verhält es sich gerade umgekehrt: Vollmessung kommt nur bei dem silbenmessenden Orm oftmals vor, sonst selten (s. oben); Synkope oder Verschleifung ist dagegen das Gewöhnliche: *a sómeręs dáy* Chauc. F. 64; *Gréyhoundęs he hádde* ib. A 190: *hoúsbondęs át that toún* ib. 936; *the távernęs wél* ib. 240.

§ 16. Die Endung *en* des Nom. Plur. des Substantivs, der Präpositionen, des Infinitivs, des starken Part. Perf., des Plur. des Praes. und Praet. starker und schwacher Verba, sowie auch das *en* in Wörtern wie *sefen, hefen* etc., wird a) in der ersten Zeit in der Regel vollgemessen und später namentlich, obwohl durchaus nicht ausschliesslich, zur Vermeidung des Hiatus vor Vokalen und *h*, z. B.: *His éyen stépe* Chauc. A 201; *Bifórenn Crist allmáhhtig Gódd* Orm 175; *séfenn* ib. 8399, *séfenndé* ib. 4168; *Befóren ánd behýnde* Alexius II, 393; *Abóven álle nációuns* Chauc. A 53; *þú schalt béren hím þis ríng* Floris and Blanchefl. 547; *Fór to déelen with no swich poráille* Chauc. A 247; *Bifrórenn* Orm 13856; *forrlórenn* ib. 1395; *Sche wás arísen ánd al rédy dight* Chauc. A 183; *Swa þátt tezz shúlenn wúrþenn þǽr* Orm 11867; *þatt háffdenn cwémmd himm i þiss líf* ib. 210; *Ál þet wé misdíden hére* Poem. Mor. 99; *Hir hósen wéren óf fyn scárlet réed* Chauc. A 456; *For this ye knówen ál so wél as Í*, ib. 730, *Akné hy béden álle* Alexius II, 384 etc.; b) synkopiert oder verschleift; zumal in späterer Zeit, nachdem das *n* bei den Präpositionen und Verbalendungen in der Regel, obwohl nicht durchgängig, schon vorher abgefallen ist: so vereinzelt bei Orm: *þe séffnde gód* Prol. 245; *þe séoffnde dǽgg* 4186; *Hastów had fléen al nýght* Chauc. H 17; *His póre féren he délde* Alexius II, 210; *Hálles and bóures, óxen and plóugh* ib. 12; *Bifórr þe Rómanisshe kíng* (statt *biforenn*) Orm 6902; *is born: þat wénten hím bifórn* Chauc. B 995/7; — *And únderfóngen his kinedóm* Flor. and Blauncheſl. 1264; *þei máde sówen in þát cité* Alexius I, 577; *Biddeþ kis mén cómen him nére* ib. 134; *Horn; iborn* King Horn 137 8; *forloren; Horn* ib. 479/80; *Was rísen and rómede* Chauc. A 1065; *my líef is fáren on lónde* ib. B 4069. — *And fórth we ríden | a lítel móre than þáas* ib. A. 825; *þei drýven him ófte tó skorninge* Alexius I, 308; *þei rísen alle úp with bliþe chere* ib. 367; *þei cásten upón his cróun* ib. 312; *And wíssheden þat hé were déd* Alexius II, 335 etc.

§ 17. Die Endungen *-er, -est* des Komparativs und Superlativs werden in der Regel vollgemessen, und zwar wird das in bestimmten Fällen auf die letztere Endung folgende flexivische *e* an Paroxytonis gewöhnlich elidiert oder apokopiert, an Proparoxytonis dagegen als tönende Silbe in der Senkung des Verses verwertet: *Hórn is fáirer þáne beo hé* King Horn 331; *But ráther wólde he yéven* Chauc. A 487.

So liegt ferner noch Vollmessung resp. tönende Lautung vor in den unaccentuierten Reimen *Hǽngest: fǽirest* Layamon 13889/90; *Hǽngest: héndest* ib. 13934/5; *Fór he is the fáireste mán* King Horn 787; *hire grétteste óoth* Chauc. A 120; *The férreste in his párisshe* ib. 494; *No lénger dwélle hý ne mýghte* Alexius II, 584. Verschleifung resp. Synkopierung: *Sche móst wiþ hím no lénger abíde* Sir. Orfeo V. 328; *No lénger to héle óf he bráke* Alexius II, 127; bei der Superlativ-Endung selten: *Annd állre láttst he wúndedd wáss* Orm 11779, 11797; *Was thóu not fárist of ángels álle?* Towneley Myst. S. 4.

§ 18. Die Endung *est* der 2. Pers. Sg. Praes. Ind. und desselben Modus

der schwachen Perfektformen wird meistens vollgemessen: *Annd séȝȝesst swillc annd swillc wass þú* Orm 1512; *Annd ȝiff þu féȝesst préo wiþþ préo, þa findesst tú þær séxe* Orm 11523/4; *That bróughtest Tróye* Chauc. B 4418; *Thow wálkest nów* A 425; *þad gód þat þóu þénkest do mé* Alexius II, 304; *Hou mýȝtest þóu þus lónge wóne* Alexius I, 455; *And wóldest névere bén aknówe* ib. 461. Synkopierung resp. Verschleifung kommt jedoch auch oftmals vor, meistens nach vokalischem oder vokalisch erweichtem Stammauslaut: *Ȝiff þú seȝȝst tátt tu lúfesst Gódd* Orm 5188; *þu wénest þat éch song béo grislich* Owl and Night. 315; *þu schrichest and ȝóllest to þine fére* ib. 223; *Thou knówest him wéll* Chauc. Blanche 137; *Trówest thóu? by our Lórd, I will thee sáy* ib. 551; *þou mýȝtest have bén a grét lording* Alex. I 911.

§ 19. Die Endung *-eth* (im Norden *es*) der 3. Pers. Sg. Praes. und des Plur. des Praes. und des Imperativs wird meistens vollgemessen, namentlich in den ersten Jahrhunderten, z. B.: *It túrneþþ hémm till sinne* Orm 150; *þat spékeþþ óff þe déofell* ib. 11944; *þat ǽfre annd ǽfre stánndeþ inn* ib. 2617; *þánne hi cúmeþ éft* Poema Mor. 236; *Hi wálkeþ éure* ib. 259; *So prékeþ hém natúre* Chauc. A 11; *Cómeþ álle nów to mé* Alexius II, 373; *A̍nd afóngeþ ȝóure méde* ib. 375.

Verschleifung resp. Synkopierung kommt aber schon in der ersten Zeit öfters vor und nimmt in der Folge mehr und mehr zu: *Boc séȝȝþ þe birrþ wel ȝémen þé* Orm 11373, 11980; *Annd áȝȝ afftér þe góddspell stánnt* ib. 33; *And thinkeþ here cómeþ my mórtel énemý* Chauc. 1643; *Comęþ nér, quoth hé* ib. A 839; *þat háveþ traváille* Alexius I 350; *Thai háldis this lánd agáyne resóune* Barbour's Bruce I, 488.

§ 20. Auch die Endung *-ed* (nördlich *id, it*) des Partic. Perf. der schwachen Verba wird meistens vollgemessen: *Min Drihhtin háfeþ lénedd* Orm 16; *Annd icc itt háfe fórþedd té* ib. 25; *Annd tǽrfore háfe icc túrrnedd itt* ib. 129; *ipróved ófte sithes* Chauc. A 485; *hadde swówned with a dédly chére* ib. 913; *Nóu is Alex dwélled þóre* Alexius I, 121; *Lóverd iþánked bé þou dý* ib. 157; *A wéile gret quhile thar duéllyt hé* Barbour's Bruce I, 359. Doch kommen auch häufig Verschleifungen resp. Synkopierungen vor: *whi icc till E̍nnglissh háfe wénnd* Orm 113, 147; *þatt háffdenn cwémmd himm i þiss lif* ib. 211; *þet scúlle béo to déþe idémd* Poema Mor. 106; *His lónge héer was kémbd behýnde his bák* Chauc. A 2143; *Fulfild of ire* ib. 940; namentlich aber in Proparoxytonis: *ybúried nór ibrént* ib. 946; *and hán hem cáried sófte* ib. 1021; *And bén yhónowrid ás a kýng* Alexius I, 512 (Ms. N); *All mén lufyt him for his bounté* Barbour's Bruce I, 360.

§ 21. Die Endung *-ed* (verkürzt aus *ede, eden*) der ersten und dritten Pers. Sg. und des ganzen Plur. des Perfekts schwacher Verben wird, da die eigentliche Flexionsendung *-e* resp. *-en* schon dem Versrhythmus zu Liebe abgefallen, das heisst die apokopierte Form vor der synkopierten bevorzugt worden ist, in der Regel vollgemessen im Verse verwendet: *Mést al þét me likede þó* P. Mor. 7; *Our lóverd þát al mákede iwis* Pop. Sc. 2; *She pássed hém of Y'pres ánd of Gáunt* Chauc. A 448: *Ne mákedę him a spiced cónsciénce* ib. 526; *he fólwed it hym sélue* ib. 528; *þei préced évere nére and nére* Alexius II, 583 (Ms. V); *þei ásked sire Eufémian* ib. 380 (Ms. V); *þai tháme deféndit douchtelý And rúschit thair fáis óft agáne* Barbour's Bruce I, 92/93. Selten begegnen Verschleifungen und Synkopierungen: *And évere I hópede of þé to hére* Alexius II, 482; *A̍nd asségit it rýgorouslý* Barbour's Bruce I, 88; *A̍nd infórsit the cástell súa* ib. 65.

§ 22. Für das End-*e*, welches in der mittelenglischen Rhythmik eine ebenso grosse Rolle spielt, als in der neuhochdeutschen, indem es entweder als Senkung im Verse verwendet werden oder aber verstummen,

resp. verschleift werden kann, ist weniger der etymologische Ursprung desselben als vielmehr die Umgebung, in welcher es steht, von Wichtigkeit. Im allgemeinen verstummt es gern vor folgendem Vokal oder *h* und bewahrt seinen Silbenwert im Verse (als Senkung) vor folgendem Konsonanten. Doch ist dies keineswegs eine ausnahmslose Regel; im Gegenteil, es begegnen zahlreiche Fälle von tönendem *e* vor folgendem Vokal oder *h* und von verstummendem resp. verschleiftem vor folgendem Konsonanten. Die metrische Verwendung des End-*e* als Senkung im Verse dauert fort bis zu Ende der mittelenglischen Epoche, ja bis in den Anfang der neuenglischen Zeit hinein. Doch nimmt der Umfang dieses Gebrauches, sowohl in Beziehung auf einzelne Wortgruppen als auch auf die Zahl der vorkommenden einzelnen Fälle im Laufe der Zeit mehr und mehr ab.

So wird in der ersten Hälfte des 13. Jahrhs. von Orm und anderen Dichtern das End-*e* in vielen Wörtern noch metrisch verwendet, in denen es nach ten Brink, Chaucer's Sprach- und Verskunst § 260, bei diesem Dichter in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhs. schon durchgängig stumm ist. Diese Wörter sind die oft auch ohne End-*e* geschriebenen Personal- und Possessiv-Pronominalformen *hire*, *oure*, *ȝoure*, *here*, *myne*, *thyne*, wenn sie nicht im Reime stehen, die Pluralformen *thise*, *some*, *swiche*, *whiche*, die starken Part.-Pf.-Formen von Verben mit ursprünglich kurzsilbiger Wurzel bei apokopiertem *n* der Endung, z. B.: *come*, *drive*, *write*, *stole*, die zweite Pers. Sg. des starken Präteritums: *bare*, *tooke*, mit Ausnahme von Wörtern, wie *songe*, *founde* und anderen derselben Gruppe, ferner die Formen *were* und *made*, die Substantive *sone*, *wone*, die romanischen Wörter auf *-ye*, *-aye*, *-eye*, die Wörter *before*, *tofore*, *there*, *heere*. Für die meisten dieser Fälle lassen sich aus früheren und zum Teil auch aus späteren Dichtern leicht Belege beibringen, dass das *e* metrisch gemessen wurde, z. B. *Annd úre Láferrd Jésu Críst* Orm 11685, 11803, 11984 etc.; *Annd ȝúre sáwless fóde iss éc* ib. 11691, 11694 etc.; *Annd hise láȝhess háldenn* ib. 11704, 11848, 11859 etc.; *Att álle þine néde* ib. 11366, 11914 etc.; Owl and Nyghtingale 22, 221 etc.; *Cástel gód on míne rise* ib. 175, 282; *Forȝíve hemm hére sinne* Orm 86; *Annd wílle iss híre þridde máhht* Orm 11509; *For híre héorte wás so grét* Owl and N. 43, 44 etc.; *For súme ȝéornenn éorþliȝ þing* Orm 11511 etc.; *At súme síþe hérde ich télle* Owl and N. 293; *For þéȝ he wére hwíle bréme* Owl and N. 202, 203 etc.; *Hy wólde here sóne shólde wíve* Alexius II, 94, 110, 112 etc.; *þése wikkede fóde* Alexius II, 333; *And máde mé wíþ him ride* Sir Orfeo 153 etc.

Natürlich sind diese Wörter auch schon in früher Zeit mit apokopiertem resp. verschleiftem *e* anzutreffen, wie einige Beispiele zeigen mögen: *Annd þéowwten wél wiþþ áll þin máhht* Orm 11393; *Min héorte atflíhþ and fált mi túnge* Owl and N. 37; *And mákest þine sóng só unwíht* ib. 339; *þár þe úle sóng hire tíde* ib. 26, 441; *Hire þónkes wólde þé totóse* ib. 70; *þát ich schúlle tó hire fleo* 442; *þa wǽre he þǽr bikǽchedd* Orm 11628; *he wére ischóte* Owl and N. 23, 53 etc.; *Annd súme itt áll forwérrþenn* Orm 11512.

§ 23. Die beliebige, d. h. entweder vollgemessene oder unterdrückte, resp. verschleifte Verwendung des End-*e* in sonstigen Wörtern möge für die verschiedenen grammatischen Arten desselben durch einige weitere, zumeist aus Chaucer entnommene Beispiele veranschaulicht werden, wobei unter a) jedesmal die Vollmessung, unter b) die entgegengesetzte Verwendung verzeichnet ist. 1) Inf. a) *To télle yów áll the condíciónn* Chauc. A 38. b) *to táke our wéý*, ib. 34 *Men móte ȝeve sílver* ib. 232. Part. Perf.

starker Verba, a) *ydráwe né ybóre* ib. F 326. b) *ycóme from his viáge* A 77. 2) Verschiedene Personenendungen der Verbal-Flexion a) *þát ich réde wé begínne* Cant. Creat. E 225. *And yét I hópe, þár ma fáy* Chauc. B 2010, *and máde fórward* Chauc. A 33, *and wénte fór to dóon* ib. 78, *Yet hádde hé but lítel góld in cóffre* ib. 298, *And séyde tó her þús* Alex. I 69, *For cáttel hádde þéy ynógh* Chauc. A 373. b) *Ne thóugh I spéke hir wórdes próprelý* Chauc. ib. 729; *I trówe some mén* ib. F 213, *So hádde I spóken* Chauc. A 31; *ás it wére a méede* ib. 89; *whan théy were wónne* ib. 59; *hádde he bé* ib. 60; *children hetwéen them hédde þei nóne* Alex. I 31; *Bote méte fóunde þeȝ nón saundóute* Cant. Creat. O 62; *if thát sche sáwe a móus* Chauc. A 144 *if ít were déed* ib. 145 etc. 3) Flexionsendungen germ. Substantive a) *whán the tóune wás to réste* ib. 30; *a spánne bróod* ib. 155; *of sínne léche* Alex. I 59, *He ȝéde tó a chírche-héi* ib. 97; *while gód in érþe máde mán* Cant. Creat. E. 26, *At méte wél itáught* Chauc. A 127, *with a yérde smérte* ib. 49; *Ne óf his spéche dáungeróus* ib. 517; *As wéll in spéche ás in cóntenánce* ib. F 94; b) *Tróuthe and honóur* ib. A 46; *Thát no drópe ne fílle* ib. 131; *in évery hólte and héethe* ib. 6; *In hópe to stónden* ib. 88. *And bý his sýde a swérd* ib. 112; *tó the pýne of hélle* Cant. Creat. O 240; *wiþ léme and lým* ib. O 280; *þurch príde þat in his wórd was liȝt* ib. E 14. 4) Romanische Substantive a) *átte siege hádde he bé* Chauc. A 56 *in híre sáuce dépe* ib. 129; *Is sígne thát a mán* ib. 226; b) *And báthed évery véyne in swich licóur* ib. 3; *of áge he wás* ib. 81; *his bénefíce tó hýre* ib. 507. 5) Adjektive a) meist nach dem bestimmten Artikel, Pronomen und als Pluralformen: *and ín the Gréte Sée* ib. 59; *the férste níȝt* Alex. I 55; *þat ílke dáy* ib. 149; *þe déde córs* ib. 420; *The téndre cróppes ánd the yónge sónne* Chauc. A 7; *his hálfe cóurs irónne* ib. 8; *with his swéete bréethe* ib. 5; *to séken stráunge stróndes* ib. 13; *and smále fówles* ib. 9; *Póuere mén to clóþe and féde* Alex. I, 10, 13, 93 etc.; *O dére cósyn* Chauc. A 1234; b) meist nach dem unbestimmten Artikel: *a fáyr forhéed* A. 254; *as ís a póure scolér* ib. 260; *as méke as ís a máyde* ib. 69; *a shéef of pécok árwes bright and kéne* ib. 104. 6) Adverben und Praepositionen: a) *Ful ófte tíme* ib. 52; *and fáyre rýde* 94; *Ful lúde sóngen* F 55; *Abóute príme* A 2189; *abóue érþe* Cant. Creat. E 573 b) *And éek as lóude as dóth* Chauc. A 171; *ther ís namóre to séyne* ib. 314; *stílle as ány stóon* F 171; *Sítteþ stílle withóuten stríf* Alex. I, 1; *Abóute this kýng* Chauc. A 2185; *Children betwéne hem hédde þei nóne* Alex. I 31; *wiþýnne a whýle* Cant. Creat. O. 29; *ȝif ȝít oure lórd abóue þe ský* ib. O. 136; 7) Zahlwörter: a) *she hádde fýve* Chauc. Prol. 460; (im Reim mit *al hir lyve*). *Fúlle séventéne ȝére* Alex. I, 179, 187, 321, *of fíue þóusende winter and ón* Cant. Creat. E. 462; *nóþer férste tíme ne lást*, ib. O 356; *Of álle déyntees* Chauc. A 346. b) *In álle þe órdres fóure is nóon þat kán* ib. 210 *and fíue and twénti winter and mó* Cant. Creat. E 463. *For séventene ȝér hit is gán* Alex. I 194; *táken þe ténde part óf þy gúod* Cant. Creat. O 332; *áll þe béstis* ib. 173.

§ 24. Im ganzen bleibt das End-*e* in südlichen Denkmälern länger metrisch verwertet als in nördlichen, entsprechend dem thatsächlichen Sprachgebrauch in beiden Gegenden. Im Sir Tristem (ed. Kölbing 1882), entstanden etwa um 1300, bildet das End-*e* noch vielfach eine Senkung des Verses; ebenso, wenn auch in abnehmendem Umfang, im Cursor Mundi (c. 1320), in den Metrical Homilies ed. Smal (c 1330), seltener schon bei Laurence Minot (c 1352) und Thomas of Erceldoune (ed. Brandl 1880), für welches letztere Denkmal der Herausgeber sie, entgegen ten Brink und Luick, ganz leugnet. In Barbour's *Bruce* (c 1375) bleibt es metrisch gänzlich unberücksichtigt (vgl. Luick, Anglia XI, 581, 592).

Trotzdem begegnen in der späteren, vielfach durch englische Dichter, namentlich Chaucer, beeinflussten Kunstpoesie des Nordens zahlreiche Fälle von metrischer Messung vieler der bisher betrachteten Flexionsendungen, zumal auch der verschiedenen Arten des End-*e*. Ja, bei einem bedeutenden schottischen Dichter, King James I, findet sich in dieser Hinsicht der Chaucer'sche Versgebrauch uneingeschränkt und zum Teil sogar sein Sprachgebrauch durchgeführt (vgl. *The Kingis Quair by* King James I ed. by W. W. Skeat, *Scottish Text Society* I 1883/4) wie einige Beispiele zeigen mögen: *The ródy stérres twinkling ás the fýre* Str. 1 *Myn éyen gán to smért* 8 *To séken hélp* Str. 99; *that néver chánge wóld* 87; *That féynen óutward* 136; *That ménen wél* 137; *We wéren áll* 24; *Lýke to an hérte schápen vérilý* 48; *Thús sall on thé my chárge bénne iláid* 120; *in lúfe fór a whíle* 134; *Now swéte bírd; say ónes tó me pépe, I dée for wó; me thínk thou gýnnis slépe* 57; *and ón the smále gréne twístes sát* 33; *Endýting in his fáire látyne tóng* 7; *Withín a chámber, lárge, rówm, and fáire* 77.

Bei anderen schottischen Schriftstellern begegnen diese Erscheinungen viel seltener, kommen aber doch vereinzelt vor, bei z. B. Dunbar: *Amáng the gréne ríspis ánd the rédis* Terge 56; *And gréne lévis dóing of déw doun fléit* Thrissill and Rois 49; *scho sénd the swífte Ro* ib. 78; *when Mérche wés with váriand windis pást* ib. 1.

Das Gewöhnliche ist hier nur die Vollmessung der Flexionsendungen des Substantives und des Verbums, z. B. *Had máid the bírdis tó begín thair hóuris* Thrissil and Rois 5; *of flóuris fórgit néw* ib. 18; *the blástis óf his hórne* ib. 34; *In át the wíndow lúkit bý the dáy* ib. 10; *and hálsit mé* ib. 11; *Bálmit in déw* ib. 20; *The pérlit dróppis schúke* Terge 14. Auch bei Lindesay werden diese Endungen noch metrisch verwertet: *Éleméntis: inténtis* Monarchie 247/8; *thay cán nocht ús it: abusít* Satire 2897/8; *Quhov Í ressávit cónfort* Monarchie 132; *Lyke áurient péirles ón the twístis háng* ib. 136. Tönende Verwendung des End-*e* dürfte bei ihm, wenn überhaupt, nur selten vorkommen. Ein Beispiel gewährt vielleicht der Vers: *Tyll strángè pépyll thought hé has géuin lycénce* Monarche 88, wo jedoch auch eine andere Skansion möglich wäre. Desto sicherer ist das Vorkommen solcher Verwendung des End-*e* verbürgt bei gleichzeitigen südlichen Schriftstellern, die schon der neuenglischen Zeit angehören z. B. *The sótè séason, that búd and blóom forth brings* Surrey p. 3; *Thát the Gréeks brought to Tróyè tówn* ib. 21; *Hersélf in shádow óf the clósè níght* ib. 138; *Agáinst the búlwark óf the fléshè fráil* Wyatt 207, *But tréated áfter á divérsè fáshion* ib. 7. Bei Spenser dagegen scheint die Vollmessung des End-*e* trotz der archaisierenden Sprache dieses Dichters nicht mehr vorzukommen. Sie wird daher auch bei jenen Dichtern nur als eine seltene Ausnahme von der Regel anzusehen sein.

§ 25. Die Ableitungssilben sind in gleicher Weise wie die Flexionssilben doppelter Behandlung zugänglich. Die germanischen Ableitungssilben sind von geringem Interesse, da sie teils bereits mit dem Stamm verschmolzen sind, teils ihrer vollen Lautung wegen nur als volle Silben verwertet werden können, wie z. B. *-ing, -ness, -y, -ly*. Nur wenige sind so beschaffen, dass sie zweifache Behandlung zulassen, z. B. *-en, -er, -el, -le, -re*, meist mit vorhergehendem Konsonanten. Von diesen wird bei der Besprechung der Silbenverschleifung die Rede sein.

Von viel grösserem Interesse sind die romanischen Ableitungssilben, und namentlich diejenigen, welche mit einem *i*, *e* oder *u* nebst folgendem Vokal beginnen, wie *-iage, -ian, -iaunt, -iance, -iaunce, -ience, -ient, -ier, -ioun, -ious, -eous, -uous, -ial, -ual, -iast, -iat, -iour*. Solche

Endungen werden nämlich nach Belieben im Rhythmus vollgemessen oder verschleift, d. h. bald als eine Silbe, bald als zwei Silben im Verse verwendet. Freilich kommen die vollgemessenen Formen viel seltener im Versinnern, wo sie übrigens auch überall anzutreffen sind, als im Versschluss vor, wo sie als letzte Hebung dienen und namentlich grosse Erleichterung für den Reim gewähren konnten. Man darf daraus wohl schliessen, dass bereits in mittelenglischer (jedenfalls in spätmitmittelenglischer) Zeit die verschleifte oder einsilbige Aussprache (Synizese) die gewöhnliche war, obwohl Vollmessungen eben wegen des durch solche Wörter leicht zu befriedigenden Reimbedürfnisses entschieden häufiger anzutreffen sind, z. B. *langáge: márriáge* Chauc. A 211; *térciáne: báne* ib. B 4149/50; *córdiál: spéciál* ib. A 443/4; *ethériáll: impériáll* Lyndesay Monarchie 139/140; *curát: licénciát* Chauc. A 219/20; *láste: ecclésiáste* 707/8, *réverénce: cónsciénce* ib. 525/6; *offénce: páciénce* ib. 1083/4; *áscendént: páciént* ib. 117/8; *obédiént: assént* ib. 851/2; *óriént: résplendént* Lyndesay Monarchie 140, 142; *resóun: condícióun* Chauc. A 37/8; *tóun: conféssióun* ib. 217/8; *ymágynációun: imprèssióun: illúsióun* K. James I, Kingis Quair. Str. 12; *nációun: mýlióun: méncióun* ib. Str. 78; ähnlich Lindesay, Monarchie 28—32; 44/5; 48—52; 75—79; 102—106 etc.; *glóriós: précióus* ib. 151/2; *cúriós: hóus* Chauc. A 577/8; *vértuóus: hóus* ib. 251/2; *ámoróus: Mercúrióus* Lindesay, Monarchie 158/9 etc. etc. Beispiele für Synizese: *Ful wél bilóved and fámuliér was hé* Chauc. A 215; *And spéciallý* ib. 15; *a cúrious pýn* ib. 196; *Perpétuellý, not ónly fór a yéer* ib. 1458; *Suspéceous wás the* ib. 540; *This sérgeant cám* ib. 575, 582. Aus ten Brinks 'Chaucer's Sprache und Verskunst' (§ 268) mögen noch folgende Beispiele zitiert werden: *quéstioun*, *cúrious*, *glórious*, *Antónius*, *gráciously*. In späterer Zeit nimmt dieser Brauch offenbar zu, namentlich im Norden, z. B. bei Dunbar: *with váriand wíndis pást* Thrissill and Rois 1; *with ane órient blást* ib. 3; *So bústeous ár the blástis* ib. 35; *ane ínhibítioun tháir* ib. 64 (aber *condítióun: renówn: fassóun* 79—82); *Discírnyng áll thair fássionis ánd efféiris* ib. 128; *a rádius cróun* ib. 132; *Impériall bírth* ib. 147; aus Lyndesay, The Monarche: *On sénsuall Lúste* 9; *Lyke áurient péirles* 136; *and búrial bémes* 142; *his régioun áuroráll* 148; *Quhilk situate ár* ib. 166; *melódious ármonýe* 195; *off thát mellífluous fámous* ib. 232; *And sic vaine súperstítioun tó refúse* 242; *The quhilk gaif sápience* 249.

In neuenglischer Zeit ist, umgekehrt wie bei Chaucer und sonstigen frühmittelenglischen Dichtern, die Synizese solcher Silben, dem wirklichen Sprachgebrauch entsprechend, das Gewöhnliche, während die Vollmessung nur noch bei den ersten neuenglischen Dichtern öfters, später aber nur vereinzelt begegnet.

§ 26. Der vom gewöhnlichen Sprachgebrauch abweichenden Vollmessung gewisser Silben steht die ebenfalls der natürlichen Aussprache widersprechende Verschleifung oder Zusammenziehung anderer Silben gegenüber. Während jene den Zweck hat, die Silbenzahl des Wortes der Silbenzahl des Verses durch Dehnung des Wortes anzupassen, will diese dieselbe Übereinstimmung erreichen durch Reduktion der Silbenzahl eines oder mehrerer Wörter gemäss der erforderlichen Silbenzahl des Verses. Während bei jener, der Vollmessung, eine sonst schnell und undeutlich gesprochene Silbe deutlicher und langsamer gesprochen wird, als es die gewöhnliche Rede erlaubt, wird bei dieser, der Silbenverschleifung, eine Silbe undeutlicher und rascher gesprochen, als es in gewöhnlicher Rede geschieht, öfters sogar bis zur völligen Unterdrückung der betreffenden Silbe. Die Silbenverschleifung kann nämlich, je nach dem Grade der

Kontraktion, entweder der doppelten Senkung oder vollständiger Verschmelzung zweier Silben verwandt sein.

Das erstere ist der Fall, wenn die Silbenverschleifung den vokalischen Auslaut und Anlaut zweier Wörter betrifft, wovon das erste ein mehrsilbiges ist, z. B. *For mány a mán | so hárd is óf his hérte* Chauc. A 229; *Nówher so bísy a mán | as hé ther nás* ib. 321; *Wél coude she cárie a mórsel | ánd wel képe* ib. 130; *With múchel glórie | and grét solémpnitée* ib. 870. In solchen Fällen ist gewiss nicht an eine von ten Brink (a. a. O. § 269), Hampel (a. a. O. XXIV, S. 363 ff.) u. A. angenommene vollständige Silbenverschleifung (so dass also die aus drei Silben bestehenden Wortgruppen *many a, bisy a, carie a, glorie and* auf zwei Silben reduziert würden) zu denken, zumal nicht in dem letzten Beispiel, wo, abgesehen von der gegen derartige Zusammenziehungen sprechenden Undeutlichkeit der Aussprache, auch noch die Cäsur hinderlich sein würde. Auch kommen Verse vor, in denen eine Zusammenziehung solcher Silben metrisch unmöglich ist, z. B.:

And yit he wás but ésy óf dispénse ib. 441.

§ 27. Noch häufiger begegnet diejenige Art der Verschleifung oder Zusammenziehung, in welcher ein zwischen zwei Konsonanten stehender tonloser Vokal, meistens ein *e*, entweder ganz ausgestossen und durch ein Apostroph ersetzt oder verschleift wird. Dies geschieht bei verschiedenen Lautverbindungen. So zunächst häufig bei Konsonant + *e* + *r* + Vokal, z. B. *every, soverein,* wobei das *e* (wofür öfters auch ein anderer Vokal steht) entweder verschleift oder syncopiert wird, z. B.: *Thy sóverein témple wól I móst honóuren* Chaucer A 2407. *And hást in évery régne and évery lánd* ib. 2375. Es ist nicht nötig, mehr Beispiele für diese Erscheinung anzuführen, die durch die ganze mittel- und neuenglische Verskunst hindurchgeht. Eine derartige Silbenverschleifung findet auch statt bei zwei verschiedenen Wörtern, von denen das eine mit einem *r* auslautet (also auch bei *-re*), das andere mit einem Vokal beginnt, z. B.: *A béttre envýned mán was nówher nón* ib. 342; *For óf his órdre he wás licénciát* ib. 222. Andere Wörter dieser Art sind *adder, after, anger, begger, chamber, delyver, never, fader, maner, silver, water, wonder* (vgl. Ellis, On Early Engl. Pron. I, 167 8). Ähnlich verhält es sich mit der Lautverbindung Konsonant + *e* + *l* (oft *-le*) + Vokal, z. B.: *Ful sémelý hire wýmple i-pýnched wás* ib. 151; *At mány a nóble aríue hádde he bé* ib. 60. Bei folgendem Konsonanten kann natürlich weniger leicht Verschleifung eintreten, sondern nur doppelte Senkung: *Of hís diéte mésurábl̆e was hé* 435. Auch die Verbindung Vokal + *v* + *e* + Konsonant gehört hierher, wie in *heven, seven, even* und ähnlichen Wörtern, worauf ein vokalisch anlautendes folgt, z. B.: *To whóm both héven and érthe and sée is séene* Chaucer A 2298. Zahlreiche andere Beispiele, wenn auch in abweichender Auffassung, finden sich bei Bischoff a. a. O. S. 380/1. In allen diesen und ähnlichen Fällen ist Silbenverschleifung, nicht aber vollständige Synkope des *e* anzunehmen.

Diese Erscheinung ist dagegen eher zuzugestehen bei dem Zusammentreffen des bestimmten Artikels oder der Präposition *to* mit einem vokalisch oder mit *h* anlautenden Worte, zum wenigsten in allen solchen Fällen, in denen die Verständlichkeit der Aussprache nicht dadurch beeinträchtigt wird (denn der mit lauter Stimme gelesene Vers erfordert genauere Berücksichtigung der einzelnen Silben als der nur mit dem Auge erfasste). So z. B. in den Versen: *Thestáat tharrdy the nómbre and éek the cáuse* Chauc. A 716 (aus *the estaat, the array,* wie auch beim Lesen anzudeuten sein würde; vgl. Neuengl. Metrik p. 101, 102; Milton ed. David Masson I,

p. CXIV); *Wél koude hé fortúnen thē̑ ascendént* ib. 417; *cértes, lórd, tō̑ abíden yóure presénce* ib. 927. Entschiedene, durch den Sprachgebrauch gerechtfertigte Zusammenziehungen oder Verschmelzungen der Art sind *nadde* = *ne hadde, nas* = *ne was, nil* = *ne wil, nolde* = *ne wolde, noot* = *ne woot, niste* etc., = *ne wiste*, z. B.: *That hé nys clád, and rédy fór to rýde* ib. 1677; *There nás no dóre that hé nolde héve of hárre* ib. 550; *I nóot which háth the wóful lér mester* ib. 1340.

Dass derartige Zusammenziehungen lediglich als metrische Freiheiten anzusehen sind, welche dem momentanen metrischen Bedürfnis und nicht dem Streben, den Hiatus zu verbannen, entspringen, bedarf wohl keiner Erwähnung. Ein Blick in die mittelenglischen Dichtungen lehrt uns, dass von den Verfassern derselben, auch von Chaucer, seinen Vorgängern und Nachfolgern, auf den Hiatus sehr wenig Rücksicht genommen wird, dass vielmehr kontrahierte Formen, wie die zuletzt zitierten, viel seltener vorkommen als unkontrahierte.

ten Brink hat in seinem Werk über Chaucer, obwohl er im allgemeinen zugesteht, dass auch dieser Dichter an dem Hiatus keinen Anstoss nehme, doch die Behauptung aufgestellt, dass derselbe sich bemühe, solchen Zusammenstoss zweier Vokale, wo es gehe, zu vermeiden. Dass die Pronominalformen *min* und *thin* in der Regel vor Vokalen, *my* und *thy* vor Konsonanten gebraucht werden, ist eine Eigentümlichkeit, die nicht nur bei Chaucer, sondern bei den meisten mittelenglischen Dichtern zu beobachten ist. Ob Chaucer nach einem auslautenden Vokal, der nicht elidiert werden soll, stets *hit* — nicht *it* — schreibt, ob er vor anlautendem Vokal oder *h* regelmässig *from, oon, noon, an, -lych* und *-lyche*, vor Konsonanten *fro, a, o, no, -ly* gebraucht, möge auf sich beruhen bleiben. Schwerlich zu rechtfertigen aber ist die Behauptung, dass das Zusammentreffen eines syllabischen schwachen *e* mit folgendem vokalischem Anlaut strenge verpönt sei. Zahlreiche Beispiele von leichter epischer Zäsur, deren Vorkommen in Chaucer's *heroic verse* allerdings von ten Brink bestritten wird, sprechen dagegen, z. B.: *Whan théy were wónne;* | *and in the Gréete sée* Chauc. A 59. *This póure widwe* | *awáiteth ál that nýght* ib. B 1776 und noch bestimmter Verse, wie die folgenden: *Fro thé senténcè* | *óf this trétis lýte* ib. 2153; *Than hád your tálè* | *ál be tóld in vaýn* ib. 3989, in denen das schwache *e* eine Senkung des Verses bildet.

Über die der Zusammenziehung oder Verschleifung von Silben entgegengesetzte Erscheinung der Zerdehnung ist schon oben (§ 5) das Nötige bemerkt worden.

WORTBETONUNG.

§ 28. Die Wortbetonung der hier zu betrachtenden mittelenglischen Sprachperiode ist von derjenigen während der neuenglischen Zeit wesentlich verschieden, da in dieser die im Mittelenglischen noch eine erhebliche Rolle spielenden Flexionsendungen so gut wie gänzlich verschwunden sind, und da ferner auch für die Wortbetonung des romanischen Bestandteils der Sprache im Mittelenglischen die Verhältnisse anders liegen, als im Neuenglischen. Germanische und romanische Wörter sind also gesondert zu betrachten.

1. Germanische Wortbetonung. Die allgemeinen Gesetze der germanischen Wortbetonung, wie sie im Ags. vorliegen, müssen als bekannt vorausgesetzt werden. Dieselben sind auch für das Mittelenglische wie für das Neuenglische gültig. Hier handelt es sich hauptsächlich um die

Betonung der Flexions- und Ableitungssilben im Verhältnis zu den übrigen Bestandteilen des Wortes.

Das oberste Gesetz für das Verhältnis des Wortaccents zum Versaccent ist in der ganzen accentuierenden Rhythmik das, dass der letztere mit dem ersteren in Übereinstimmung sein muss. Dies gilt in gleicher Weise für die alliterierende Langzeile wie für die gleichtaktigen Versarten.

Unzweifelhaft muss auch die Sprache in allen gleichzeitigen Denkmälern, einerlei in welchen Versarten sie geschrieben sind, hinsichtlich ihrer Betonungsverhältnisse die nämliche sein. Die Resultate also, die sich aus dem Verhalten des Wortaccents und der Silbenmessung im gleichtaktigen Rhythmus für die Wortbetonung ergeben, müssen auch für die Sprache der gleichzeitigen alliterierenden Langzeile, sowie für die aus der freien Richtung derselben abstammenden Laȝamon'schen und diesen verwandten Kurzverse gültig sein. Die gleichtaktigen Rhythmen aber sind für die Bestimmung des Worttones früherer, nicht mehr gesprochener Sprachformen aus dem Grunde besonders geeignet, weil die Schwierigkeiten, den Versaccent mit dem Wortaccent in Übereinstimmung zu bringen, bei dem strengen Wechsel von Hebungen und Senkungen viel grösser sind, als bei der freier gebauten alliterierenden Langzeile, wo das Verhältnis und die Stellung von Hebung und Senkung zu einander sehr wechselnd sein kann. Um diese Schwierigkeiten zu überwinden, wird der in gleichtaktigen Rhythmen schreibende Dichter sehr oft genötigt sein, den unbetonten Silben Gewalt anzuthun, d. h. sie entweder ganz auszustossen oder sie mit betonten Silben zusammenzuziehen oder den Ausgleich zwischen Wort- und Versaccent durch Verschleifung und doppelte Senkung dem Leser zu überlassen, während der in vierhebigen Langzeilen schreibende Dichter dazu keine Veranlassung hat.

Es folgt daraus, dass jene unbetonten Silben, welche sich die gleiche Behandlung im gleichtaktigen Rhythmus gefallen lassen müssen, welche also der Elision, der Synkope, der Apokope, der Verschleifung unterworfen werden, auch hinsichtlich ihrer Tonstärke sich gleich oder mindestens ähnlich sein müssen.

Aus einer hierauf bezüglichen Untersuchung des Verhaltens des Wortaccents zum Versaccent in den gleichtaktigen Rhythmen der ersten Hälfte des 13. Jahrhs., vor allen im Ormulum, diesem wegen seines streng silbenzählenden Versbaues für solche Zwecke geeignetsten Denkmal, ferner im Pater Noster, im Poema Morale, in der Passion und anderen Dichtungen ergeben sich folgende Thatsachen:

§ 29. In zweisilbigen Wörtern, deren zweite Silbe eine Flexionsendung bildet, die ein *e* enthält, ist der von einigen Gelehrten (Jessen, Wissmann u. A.) für das Mittelenglische behauptete Unterschied in der Tonstärke dieser Silben, nämlich dass die auf eine vokalisch lange oder durch Position lange Stammsilbe folgende Endung tieftonig, die auf eine vokalisch kurze Stammsilbe folgende Endung tonlos sein soll, nicht vorhanden, vielmehr sind diese Endungen in beiden Fällen tonlos. Dies wird dadurch bewiesen, dass die langstämmigen Wörter dieser Art sich im gleichtaktigen Rhythmus, speziell bei Orm, betreffs ihrer Endsilben genau so verhalten, wie die kurzstämmigen, und zwar in folgenden entscheidenden Punkten:

1) Die Flexionsendungen, welche prinzipiell stets in der Senkung stehen, tragen nur in einer verschwindend kleinen Anzahl von Ausnahmefällen — offenbar aus dichterischem Ungeschick — den rhythmischen Accent, wie *hallʒhé* Orm 70, *nemmnédd* 75, während dies bei den wirklich tieftonigen

Silben, z. B. in Kompositis wie *lārspēll* 51, *männkínn* 277, ausserordentlich oft zu beobachten ist.

2) Auf der anderen Seite werden wirklich tieftonige Silben, wie die vorhin erwähnten, bei Orm niemals zum katalektischen Versschluss des Septenars verwendet, weil sie vermöge ihres stärkeren Tones den klingenden, unbetonten Versschluss aufheben oder wenigstens beeinträchtigen würden. Die Flexionsendungen dagegen werden mit Vorliebe dazu verwendet, weil wegen ihrer geringen Tonstärke jene Gefahr nicht zu befürchten war; und zwar kommen sowohl Wörter mit kurzem Stammvokal, wie *litel* 3205 etc., *come* 860 etc., im Versschluss vor als auch langstämmige; nur die letzteren aus dem Grunde häufiger, weil sie zahlreicher in der Sprache vorhanden sind als die ersteren, und von diesen (mit kurzem Stammvokal) werden nur solche Wörter ganz vom katalektischen Versschluss ausgeschlossen, deren Endsilbe in Gefahr war, zu verstummen, wie *boren*, *loren*, die in King Horn mit dem Worte *Horn* reimen. Die auf lange Stammsilben folgenden Flexionssilben können also unmöglich von derselben Tonbeschaffenheit sein, resp. die nämliche rhythmische Funktion ausüben, wie die anerkannt tieftonigen Endsilben zweisilbiger Komposita.

Lässt somit die regelmässige Verwendung jener beiden zuletztgenannten Gruppen von Silben im Versrhythmus die Ungleichartigkeit derselben betreffs ihrer Tonstärke deutlich zu Tage treten, so lässt die unregelmässige Verwendung der auf lange wie auf kurze Stammsilben folgenden Flexionsendungen im Versrhythmus, d. h. das gleichartige Verhalten derselben gegenüber der Synkope, Apokope, Elision und Silbenverschleifung, in ebenso entschiedener Weise die Gleichartigkeit dieser beiden Gruppen hinsichtlich ihrer Tonstärke, nämlich ihre Tonlosigkeit, erkennen. Elision des End-*e* vor folgendem Vokal und *h* tritt in gleicher Weise bei langstämmigen wie bei kurzstämmigen zweisilbigen Wörtern ein: *For áll þatt ǽfr(e) onn érþ(e) iss néd* Orm. 121; *lók(e) he wéll* ib. 107; *wintr(e) and ék* Poem. Mor. 1; desgleichen Apokope: *þatt hé wass hófenn úpp to king* Orm. 8449, im ersten Versgliede (dagegen: *wass hófenn úpp to kinge* 8730 im zweiten Versgliede); Synkope: *ȝiff þú seȝȝst tátt* 5188 (dagegen: *annd séȝȝest swíllc* ib. 1512); *þet súllen bén to déaþe idémd* P. Mor. 106; Verschleifungen: *Gódes wísdom ís wel míchel* ib. 213; *Wís is þe híne sélfue biþenchd* ib. 33. Da nun nicht eine tieftonige Silbe ohne weiteres verstummen kann, sondern nur, wenn sie zunächst zur Tonlosigkeit herabgesunken ist, so ist es klar, dass alle diese in gleicher Weise der Synkope, Apokope, Elision oder Verschleifung unterliegenden Silben derselben Tonstufe angehören, also tonlos sein müssen, einerlei ob sie auf lange oder auf kurze Stammsilben folgen. Mit dieser Thatsache ist sowohl die Theorie Wissmann's von der Vierhebigkeit der alliterierenden Langzeile und ihrer Abkömmlinge, wie u. a. der Verse im Layamon's Brut und in King Horn, als auch diejenige Trautmann's von der vierhebigen Scansion dieser und anderer Verse nach dem Vorbilde des Otfrid'schen Metrums unvereinbar.

Auf gleicher Tonstufe wie die Flexionssilben stehen andere aus $e +$ Konsonant bestehende Endsilben zweisilbiger Wörter, wie *fader*, *moder*, *finger*, *heven*, *sadel*, *giver* etc. Tieftonig sind dagegen im ME nur die volleren Flexions- und Ableitungssilben, wie *-ing*, *-ling*, *-ung*, *-and*, *-ish*, gelegentlich auch die Komparationsendungen *-er*, *-est*, sowie wohl noch *-y*.

§ 30. Im dreisilbigen einfachen Worte ruht der Hochton natürlich gleichfalls auf der Stammsilbe, und diejenige Silbe von den beiden folgenden, welche die vollere ist, hat den Nebenton, also *áskedèst*, *híèste*, *wrítìnge*,

dággère, clénnèsse etc. Sind beide Silben gleich leer, so sind beide tonlos, wie *lúfede, cléopede*; ein solches Wort kann daher sowohl zu *lúfed* als auch zu *lufde* verkürzt werden.

Ähnlich verhält es sich in Nominalkompositionen. Die erste Silbe hat den Hochton und von den beiden letzten Silben hat diejenige den Nebenton, welche als die Stammsilbe des zweiten Teils des Kompositums anzusehen ist, also *fréendshìpe, shírrève* und *wódecràft, bóldelỳ*.

In Verbalkomposition ruht mit Ausnahme von den Denominativen, wie *ánswère*, der Ton auf dem Verbalstamm: *arísen, bigínnen*; die erste und letzte Silbe sind tonlos. Ähnlich ruht auch in gewissen zwei- und dreisilbigen Nominalkompositionen mit den Vorsilben *al-, mis-, un-, for-, y-, a-, bi-* der Ton nicht auf diesen Silben, sondern auf der zweiten, Hauptsilbe, wie in *almíhtig, unhéele, forgétful, bihéeste*, wobei die erste Silbe tieftonig ist, wenn sie eine determinierende Silbe ist, wie *al-, mis-, un-*, tonlos dagegen, wenn sie eine indifferente Bedeutung hat, wie *a-, y-, bi-*. Die letzte Silbe solcher dreisilbigen Wörter ist stets tonlos.

Eine besondere Stellung nehmen diejenigen Wörter ein, welche wir mit ten Brink (a. a. O. § 280), wenn auch in etwas engerer Begrenzung, als Anlehnungen bezeichnen. Dahin gehören gewisse Nominalkompositionen, die aus zwei lautlich ziemlich gleichwertigen Wörtern bestehen, wie *goodman, goodwyf, longswerd*, ferner aus Partikelkompositionen ähnlicher Art, wie *elleswhere, also, into, unto*. Diese können nämlich, obgleich sie in gewöhnlicher Rede auch wohl in mittelenglischer Zeit, wie heutigen Tages, den Ton auf der ersten Silbe hatten, sehr leicht und ohne besondere Störung auch mit dem Ton auf der zweiten Silbe gesprochen werden oder wenigstens mit schwebender Betonung, also *gōodmān, ālsō īntō* etc. Dahin gehören auch Zusammensetzungen des Pronominaladverbs mit einer als Adverb gebrauchten Präposition, wie *herein, therfore, therof*, nur dass hier der Ton gewöhnlich auf der letzten Silbe ruht, jedoch auch auf die erste vorrücken kann, also *hereín* und *hérein, theróf* und *thérof*.

§ 31. Nach diesen Tonabstufungen der Wörter richtet sich ihre **Verwendung im Verse**. Für gewöhnlich steht bei **zweisilbigen** Wörtern die hochtonige Silbe in der Hebung, die tieftonige wie die tonlose in der Senkung. Doch lassen diejenigen mit tieftoniger zweiter Silbe viel leichter und häufiger eine Verwendung mit schwebender Betonung zu, als diejenigen mit tonloser zweiter Silbe, wobei dann der rhythmische Accent die tieftonige Silbe trifft, während die hochtonige in der Senkung steht. Beide Verwendungen ein und desselben Wortes, die normale und diejenige mit schwebender Betonung, werden veranschaulicht durch den Vers:

O mánnkinn swá þatt itt mannkínn Orm, 277.

Bei **dreisilbigen** Wörtern ist zu unterscheiden, ob von den Tonstufen hochtonig, tieftonig, tonlos zwei benachbarte oder gleiche zusammenstehen, wie *gódspèlles, énglìshe*, oder ob sie durch eine nicht benachbarte getrennt sind, wie in *crístendòm, bigúnnen*. In diesem zweiten Fall nämlich tritt schwebende Betonung so gut wie nie ein, da eine rhythmische Betonung wie *cristéndom, bigunnén* eine zu arge Verletzung des natürlichen Wortaccents bewirken würde. Solche Wörter fügen sich daher nur mit ihrer natürlichen Betonung in den Rhythmus ein, indem die hochtonige und die tieftonige Silbe in die Hebung treten, die tonlose (resp. tonlosen) aber in die Senkung: *To wínnenn únnderr Crísstendóm* Orm 137; *Off þátt itt wáss bigúnnenn* ib. 88. Im ersteren Fall aber tritt sehr leicht schwebende Betonung ein: *gōdspēlles hállʒhe láre* Orm 14, seltener so, dass schwebende

Betonung zwischen der zweiten und dritten Silbe stattfindet: *þa gódspëllës neh álle* Orm 30. Ähnlich bei Chaucer: *For thóusändës his hóndes máden dýe* Troil. V, 1816. In späterer Zeit freilich wird diese Art rhythmischer Betonung solcher Wörter die gewöhnliche.

Viersilbige Wörter sind betreffs ihrer Wortbetonung und metrischen Verwendung, analog den dreisilbigen, in drei Klassen zu sondern: 1. Wörter der ersten Gruppe dreisilbiger Wörter in flektierter Gestalt: *crìstendómes*, die nur mit natürlicher Betonung in den Rhythmus sich einfügen; 2. Wörter, wie *fordémde,* mit einer determinierenden betonten Vorsilbe, wie *únfordémde,* die sich ähnlich verhalten; 3. Wörter der dritten Gruppe mit tieftoniger oder tonloser Vorsilbe, wie *iwítnèsse, àlwáldènde,* wo metrische Verwendung nach Analogie der betreffenden dreisilbigen Wörter eintreten kann, desgleichen bei fünf- und mehrsilbigen, wie *únderstándìnge únimételìche,* die indess selten vorkommen.

§ 62. II. Romanische Wortbetonung. Romanische Wörter, welche erst im 13. Jahrh. zahlreicher in der englischen Sprache auftreten, werden bekanntlich teilweise mit verschiedener Betonung von den mittelenglischen Dichtern, für welche Chaucer als Repräsentant dienen möge, im gleichtaktigen Rhythmus verwendet, nämlich mit romanischer, vermutlich in feinerer Redeweise gebräuchlicher Betonung hauptsächlich im Reim, wegen der grossen dadurch gewährten Erleichterung des Reimens, mit germanischer, wahrscheinlich der gewöhnlichen Aussprache entsprechender Betonung hauptsächlich im Innern des Verses. Dies möge für die einzelnen Wortgruppen, die sich freilich verschieden verhalten, durch einige Beispiele veranschaulicht werden: A. zweisilbige Wörter (meist Nomina) 1) mit dem Ton auf der letzten Silbe, wie im Französischen: *prisóun: raunsóun* Chauc. A 1175/6; *burdóun : sóun* ib. 673/4; *pitóus : móus* ib. 143/4; dagegen mit betonter erster Silbe, nach germanischer Weise: *This prísoun cáusede mé* ib. 1095; *With hérte pítous* ib. 95; 2) mit dem Ton auf der ersten Silbe und letzter tonloser Silbe. Diese, teils Nomina, wie *nombre, peple, propre,* teils Verba, wie *crie, praye, suffre,* behalten ihre gewöhnliche Betonung, wobei für das Verbum die starke Form des Präsens massgebend ist und die zweite Silbe entweder vollgemessen oder verschleift, resp. elidiert werden kann: *bý his própre gód* ib. 581; *the péple préseth thiderwárd* ib. 2530; *the nómbre and éek the cáuse* ib. 716; *and críe as hé wer wóod* ib. 63/6. Auch zweisilbige Wörter, deren erste Silbe eine unbetonte Partikel bildet, bewahren in der Regel ihren gewöhnlichen Accent, wie *abét, accórd, defénce, desýr.* Schwankend verhalten sich zum Teil solche mit den Vorsilben *dis, di : díscreet* und *discréet.*

B. Dreisilbige Wörter. 1. Solche, deren letzte Silbe im Französischen den Hauptton hat, während die erste einen Nebenton trägt, lassen den Hauptton auf die erste Silbe übertreten, wobei jene nebentonig wird, so dass beide im Rhythmus die Hebung tragen können: *émperóur, árgumént,* 2. Solche, deren letzte Silbe tonlos, im Neuenglischen stumm ist, haben entweder a) nach romanischer Weise den Hauptton auf der zweiten Silbe, meistens als klingende Reime, wie *viságe : uságe* ib. A 109/10, *chére : manére* ib. 139/40 etc., seltener im Innern des Verses, woselbst die letzte Silbe entweder eine Senkung bilden kann, wie z. B. in *Ál your plesánce férme and stáble I hólde* Chauc. E. 663, oder elidiert, resp. verschleift wird, wie in *The sáme lúst was hire plesánce alsó* ib. 717, oder sie haben b) den Hauptton auf der ersten Silbe, und zwar gewöhnlich im Innern des Verses, wobei dann die letzte stets verschleift oder elidiert wird: *And sóugh his vísage ál in anóther kýnde* Chauc. A 1401; *He fél in óffice with a chámberléyn*

ib. 1418; ähnlich *mervéille* und *mérveille, preyére* und *préyere.* Verba auf *-ice, -ishe, -ie* (franz. *-ier*): *punishe, cherisse, studie, carrie, tarrie* etc. sind fast immer auf der ersten Silbe betont und die letzte Silbe verklingt dann, ausgenommen in solchen flektierten Formen, in denen sie durch einen Konsonanten geschützt ist, *púnishèd, stúdièd.* Bildet aber eine unbetonte Partikel die erste Silbe eines dreisilbigen Wortes, so behält die Stammsilbe den Ton.

C. Viersilbige Wörter. Unter den viersilbigen romanischen Wörtern sind diejenigen am häufigsten anzutreffen, welche auf die bereits in dem Kapitel von der Silbenmessung zum Teil erwähnten Endungen *-age, -iage, -ian, -iant, -iance (-iaunce), -ence, -ience, -ient, -ier, -ioun, -ious, -eous, -uous, -ial, -ual, -iat, -iour, -ure, -ie* endigen. Die meisten dieser Wörter haben an sich schon einen jambischen oder trochäischen Tonfall, sie finden daher leicht im gleichtaktigen zweisilbigen Rhythmus Verwendung, und zwar meistens vollgemessen, wie *réverénce : cónsciénce* Chauc. A 141/2; *tóun : conféssióun* ib. 217/8; *hóstelrý : cómpainýe* ib. 37/8. Dabei ist natürlich auch Apokope oder Elision der letzten Silbe möglich: *So múche of dáliáunce and fáir langáge* ib. 11; *Whan wé were in that hóstelrie alight,* ib. 722. Weitere Verkürzung, analog dem neuenglischen *conscience,* kommt bei solchen trochäischen Wörtern im ME. selten vor, oder wohl erst in späterer Zeit häufiger. So finden sich u. a. in *Lyndesay's Monarche* derartige Betonungen: *Be tháy contént mak réverence tó the rést* 36, *The quhilk gaif sápience tó king Sálomóne* ib. 249 etc. Adjektive auf *able* und Verba auf *-ice, -ye,* wie *delightable, justifye* fügen sich in ähnlicher Weise mit drei- oder viersilbiger Betonung in den Rhythmus ein. Verba, die auf *-ine* (afrz. *iner*) ausgehen, haben im Perf. und Part. Perf. gern den Ton auf der letzten Silbe: *enlúminéd, emprisonéd.*

In ähnlicher Weise werden fünfsilbige Wörter behandelt, wie *expériénce,* die fast ausnahmslos einen iambischen Tonfall haben. Diesen schliessen sich auch solche an, welche mit einer germanischen Endung, wie *-ing, -inge, -nesse* gebildet sind, wie *discónfytýnge,* Chauc. T. A. 2719.

Besonders schwankend hinsichtlich ihrer Betonung treten uns me. Eigennamen im Versrhythmus entgegen, sowohl zweisilbige als auch mehrsilbige. So findet man *Junó, Plató, Venús* neben gewöhnlicher Betonung: *Júno, Pláto, Vénus; Árcite* und *Arcíte, Áthenes* und *Athénes, Antónie* und *Ántoný.* Manchmal wird in solchen Fällen schwebende Betonung aushelfen müssen.

DIE VERSCHIEDENEN VERSARTEN.

§ 33. Wir betrachten die fremden Mustern nachgebildeten Versarten nach der wahrscheinlichen Zeitfolge ihrer Einführung in die englische Poesie, wobei wir aber zugleich die aus den betreffenden Metren abgeleiteten Versarten an dieselben anschliessen.

Der viertaktige paarweise reimende Vers ist wohl als das älteste unter den fremden Mustern nachgebildeten mittelenglischen Metren anzusehen. Das Vorbild für diese Versart war unzweifelhaft der durch die Reimchroniken von Geoffrai Gaimar, Wace, Bénoît zuerst in England bekannt gewordene französische *vers octosyllabe,* der aus acht Silben bei stumpfem und aus neun bei klingendem Ausgange besteht, in der erzählenden Poesie stets paarweise reimt, ohne aber eine bestimmte Reihenfolge in Bezug auf stumpfe und klingende Reime zu erheischen.

Geradeso verhält es sich mit dem mittelenglischen viertaktigen paar-

weise reimenden Verse, der zum ersten Male, so weit bis jetzt bekannt, in einer zu Ende des 12. Jahrhs. entstandenen Paraphrase des Pater Noster (Old Engl. Homilies ed. R. Morris, First Series, Part. I; EETS Nr. 29, p. 55—71) vorkommt. Während aber in dem *vers octosyllabe* und anderen romanischen Metren das silbenzählende Prinzip herrscht, ist hier, wie in allen übrigen, fremden Mustern nachgebildeten englischen Versarten, dasjenige der Taktgleichheit bei prinzipiell steigendem Versrhythmus durchgeführt, wobei die Silbenzahl der Verse innerhalb gewisser Grenzen eine ungleiche sein kann.

Es kommen demnach alle die in den früheren Kapiteln erwähnten Abweichungen von dem streng schematischen Bau des gleichtaktigen Verses schon hier vor. Ja, durchaus regelmässig gebaute Verspaare sind sogar nur recht selten anzutreffen. Beispiele der Art sind die folgenden:

Ah, láverd gód, her úre bène,
Of úre súnne máke us clène.
Þet hé us ȝéue alswá he mèi,
Þet ús bihóued úlche dèi. vv. 167—170.

Sehr häufig kommt namentlich Fehlen des Auftaktes vor, wodurch der Rhythmus überhaupt einen schwankenden, jambisch-trochäischen Tonfall erhält, z. B.:

Gíf we léornið gódes láre,
Þènne of-þúncheð hit him sáre 15 16.

Vgl. ferner VV. 8, 22, 29, 30, 37 etc.; ebenso Fehlen von Senkungen im Innern des Verses: *hálde wé gódes láȝe* 21; *fór alswá gód hit bít* 27. Recht häufig begegnet auch Taktumstellung: *Lúuien þi cristen éuenling* 39; *Láuerd he is of álle scáfte* 81; desgl. doppelter Auftakt und doppelte Senkung: *þet to líue and to sáule góde béon* 4; *from ale úuele hé scal blécen ús* 64; *þene Món he lúfede and wél biþóhte* 91, sowie leichtere Verschleifungen: *weo móten tó þeos wéordes iséon* 3. Da somit der Dichter mit Vorliebe den Versrhythmus dem Wortton akkommodiert, so sieht er sich nur in vereinzelten Fällen genötigt, dem Wortton mit Rücksicht auf den Versrhythmus Gewalt anzuthun, d. h. schwebende Betonung eintreten zu lassen. Am zahlreichsten noch begegnen solche Fälle im Reim, z. B. *wurþíng: héouenkíng* 99/100; *hatíng: kíng* 193/4, 219/20; *fondúnge: swincúnge* 242/3 etc.

§ 34. Besondere Erwähnung verdient die Behandlung der Cäsur, worin der Hauptunterschied des viertaktigen von dem alliterierenden, wie auch von dem späteren alliterationslosen vierhebigen Verse besteht. Während nämlich in dem vierhebigen Verse stets eine Cäsur eintreten muss, und zwar stets an bestimmter Stelle, nämlich nach der zweiten Hebung nebst den etwa noch dazu gehörigen Senkungen, so dass der Vers dadurch in zwei rhythmisch gleiche Hälften geteilt wird, ist die Cäsur für den viertaktigen Vers nicht obligatorisch und kann, wenn sie sich findet, prinzipiell an jeder Stelle des Verses eintreten, obwohl sie auch hier am häufigsten nach dem zweiten Takt begegnet, zumal in ältester Zeit. Dies gilt nicht nur für dies früheste Denkmal, sondern für den viertaktigen Vers überhaupt während aller Perioden der englischen Literatur. Die Cäsur kommt auch hier in allen drei früher (p. 1024) erwähnten Arten vor:

1) Stumpfe Cäsur: *Lóke weo ús | wið him misdón,* 9
2) Lyrische Cäsur: *Bute wéo hes hálden, | wé doþ súnne.* 24
3) Epische Cäsur: *Prúd ne wréiere | ne béo þu nóht.* 49.

Die letztere Cäsurart begegnet nur vereinzelt; die beiden ersteren Arten sind die gewöhnlichen, und zwar an der genannten Versstelle. Doch

kommen sie hin und wieder auch noch an anderen Stellen vor, namentlich lyrische Cäsur nach der ersten Hebung (also im zweiten Takt, wie z. B. gleich im ersten Vers: *Ure féder | þét in héouene ís.* Als cäsurlose oder jedenfalls nur mit sehr leichter Cäsur versehene Verse sind folgende anzusehen: *þurh béelzebúbes swíkedóm* 10, *Intó þe þósternésse héllen* 104. Das seltene Vorkommen anderer Cäsurarten hängt damit zusammen, dass wegen der Kürze dieses Metrums die Hauptpause in der Regel zu Ende des Verses eintritt und somit auch dem Enjambement nur ein geringer Umfang eingeräumt ist.

Nach der Cäsur ist noch des Versausgangs Erwähnung zu thun, der, wie bereits bemerkt, in beliebiger Reihenfolge stumpf und klingend reimen kann. Neben den klingenden Reimen begegnen auch sogenannte gleitende, wie *iborene* : *icorene* 5/6, 67/8; *sunegen : munegen* 141/2 (vgl. § 54).

§ 35. Dies Metrum blieb nun in der mittelenglischen Poesie sehr populär und im Wesentlichen stets nach derselben Form gebaut. Dennoch aber lassen sich in der Behandlung desselben gewisse Richtungen unterscheiden. Namentlich im Norden der Insel wurde es Anfangs, d. h. Ende des 13. und Anfang des 14. Jahrhs., sehr frei gehandhabt in den sogenannten Surtees Psalmen ed. Stevenson, ferner von Robert de Brunne in seinem Handlyng Sinne ed. Furnivall und von Richard Rolle de Hampole in seinem Pricke of Conscience ed. Morris. Für diese Bauart des viertaktigen Metrums ist namentlich das sehr häufige Vorkommen doppelter und selbst dreifacher Auftakte zu Anfang und eben solcher Senkungen im Innern des Verses charakteristisch, z. B.:

In þi ríght-wisenésses biþínke I sál,
Þine sághes nóght forgéte with-ál. Psalm 118, v. 16
And rékened þe cústome-hóuses echóne,
At whých þey had góde and at whýche nóne. Manning, v. 5585/6.

Auch die übrigen metrischen Lizenzen, wie Taktumstellungen, fehlende Auftakte und Senkungen im Innern des Verses, begegnen hier sehr oft, selten dagegen schwebende Betonungen, und zwar namentlich im Reim: *shenshéþe : képe* Hampole 380/1; *cóme : boghsóme* ib. 394/5.

In entschiedenem Gegensatz zu dieser freien Behandlung des viertaktigen Metrums steht die strenge, fast silbenzählende Verwendung, die es in einer anderen Gruppe nordenglischer und schottischer Dichtungen des 14. Jahrhs. fand, so in den Metrical Homilies ed. Small, im Cursor Mundi ed. Morris, in Barbour's Bruce ed. Skeat, in Wyntoun's Chronykyl ed. Laing. In diesen Gedichten ist der Versrhythmus in der Regel ein streng jambischer, und nur schwebende Betonung, hauptsächlich häufig im Reim, doch auch im Innern des Verses vorkommend, ist eine oft anzutreffende metrische Lizenz, während Fehlen des Auftaktes oder einer Senkung im Innern des Verses nur in den Metrical Homilies noch öfters begegnet.

Die Mitte zwischen diesen beiden extremen Richtungen in der Behandlung des Viertakters halten die gleichzeitigen in diesem Metrum geschriebenen Dichtungen des Südens und Mittellandes, obwohl auch hier natürlich die individuelle Eigenart der einzelnen Dichter zu Tage tritt. So sind z. B. die Dichtungen The Ule and Nightingale ed. Stratmann und Gower's Confessio Amantis fast in ebenso regelmässigen Versen geschrieben, wie die zuletzt erwähnten nordenglischen Dichtungen, während andere, wie The Story of Genesis and Exodus ed. Morris, The Lay of Havelok ed. Skeat, Sir Orfeo ed. Zielke, King Alisaunder ed. Weber, häufiger die früher besprochenen metrischen

Lizenzen zulassen, doch niemals und nirgends so zahlreich, als das Pater Noster. In künstlerischer Vollendung weiss Chaucer dies Metrum in seinen Dichtungen The Book of the Duchesse und The House of Fame zu handhaben, indem er namentlich schon die Reimbrechung und das Enjambement in geschickter Weise zu verwenden, sowie zugleich auch der Cäsur grössere Abwechslung zu geben versteht. Eine kurze Probe aus dem letzteren Gedicht (I, vv. 151—174) möge dies veranschaulichen.

First sawgh I thė destrúcciòun
Of Tróye, thórgh the Grek Synóun,
With his fálse fórswerýnge,
Ánd his chère and hís lesýnge
Máde the hórs bróght into Tróye,
Through which Tróyens loste ál her jóye.
And áfter thís was gráve, allás,
How Ílyóun assáyled wás
And wónne, and kýnge Priám ysláyne,
Ánd Polite his sóne, certáyne,
Dispítouslý of Dáun Pirrús.
And néxt that sáwgh I hów Venús
Whan thát she sáwgh the cástel brénde,
Dóune fro the hèvene gán descénde,
And bád hir sóne Enéas flée;
And hów he flèdde, and hów that hė
Escáped wás from ál the prés
And tóok his fáder, Anchisés,
And bár hym ón hys bákke awáy,
Crýing 'Allás and wèlawáy!'
The whíche Anchises ín hys hónde
Bár the góddes óf the lónde,
Thílke thát unbrénde wére.
And Í saugh néxt in ál this fére, etc.

[1]) Vgl. Charles L. Crow, *Zur Geschichte des kurzen Reimpaares im Mittelenglischen.* Dissert. Göttingen 1892.

§ 36. Viertaktige Verse kommen auch öfters im Me. vor in Verbindung mit anderen Versarten, so namentlich in Verbindung mit dem dreitaktigen Verse als erstes Glied des durch den Reim zu zwei kurzen Versen aufgelösten Septenars und als die Hauptbestandteile der später zu betrachtenden Schweifreimstrophen. Der Bau desselben bleibt auch hier prinzipiell der nämliche, nur kommt in zahlreichen Dichtungen Fehlen des Auftaktes hier häufiger vor, zumal in den in Schweifreimstrophen geschriebenen, so dass das Metrum einen schwankenden, jambisch-trochäischen Tonfall annimmt. Zu Ausgang der mittelenglischen Zeit war der viertaktige Vers neben anderen Versarten vorwiegend in den ersten Erzeugnissen der dramatischen Dichtung beliebt und wurde u. a. von John Heywood in seinem Interlude *The four P's* mit Geschick verwendet (vgl. John Heywood als Dramatiker von Wilh. Swoboda, Wien 1888, S. 83 ff.).

In dieser freieren Art der Behandlung kommt der viertaktige Vers gewissermassen als ein Erbstück aus mittelenglischer Zeit auch in der neuenglischen Epoche, obwohl er hier meistens einen streng jambischen, von dem trochäischen Viertakter gesonderten Charakter hat, gleichfalls noch öfters vor, z. B. in Milton's berühmten Gedichten L'Allegro und Il Penseroso oder in einer anderen, durch mehrsilbige Auftakte und Senkungen erweiterten Form in Gemeinschaft mit dem vierhebigen Verse (einem Abkömmlinge der alliterierenden Langzeile, vgl. Abschnitt VIII, 3. A., §§ 69, 70) in den lyrischen Einlagen Shakspere'scher Dramen, sowie in neuerer Zeit in den romantischen Verserzählungen von Coleridge, Scott und Byron.

§ 37. Von Versen, die als aus dem Viertakter hervorgegangen anzusehen sind, sind der zweitaktige und der eintaktige Vers zu nennen, ersterer durch Halbierung des Viertakters, letzterer durch Halbierung des Zweitakters, und zwar meistens mittelst des Reimes, entstanden. Beide Versarten kommen in mittelenglischer Zeit nur selten vor, und zwar gewöhnlich in strophischen Gefügen in Verbindung mit längeren Versen. So sind z. B. in dem Gedicht Heimliche Liebe (Böddeker, Altengl. Dichtungen, S. 161), welches in verschränkten Schweifreimstrophen geschrieben ist, die kurzen Verse Zweitakter: *wiþóute strif : y wýte a wýf*

10/12; *in tóune tréwe : whil y may gléwe* 4/6. Aus zwei- und dreitaktigen Versen bestehen auch die achtzehnzeiligen erweiterten Schweifreimstrophen der Ballade The Not-browne Maid (Percy, Reliques II), woselbst die Zweitakter sich als durch Halbierung des ersten viertaktigen Gliedes septenarischer Verse entstanden auffassen lassen. Eintaktige Verse, und zwar auch mit stumpfem wie mit klingendem Ausgange, kommen gleichfalls nur als Bestandteile ungleichmetrischer Strophen in der Regel als *bob*-Verse in den sogenannten *bob-wheel*-Strophen vor, so z. B. in einem Gedicht in Wright's Songs and Carols (Percy Society 1847) der Vers *With áye* reimend mit dem dreitaktigen Verse *Aye, áye, I dár well sáy*, in den Towneley Mysteries der Vers *Alás* reimend mit *A góod máster he wás*, in einem Osterliede (Morris, An Old Engl. Miscellany, p. 197 bis 199), die Verse *So strónge*, reimend mit *Jóye hém wit sónge*, oder *In lónde* und *of hónde*, reimend mit *Ál with ioye þat is fúnde*. Metrische Freiheiten können in solchen kurzen Versen natürlich nur selten eintreten.

§ 38. Was die Entstehung des viertaktigen Verses, aus dem die zuletzt erwähnten kürzeren abzuleiten sind, anlangt, so kann man auch ihn sich als durch Halbierung des achttaktigen Verses entstanden denken. Doch tritt dieses Metrum erst in späterer Zeit und überhaupt nur selten in der mittelenglischen Poesie auf, weshalb wir es nicht vorangestellt haben. Ein Beispiel liegt vor in Horstmann's Altenglischen Legenden, Neue Folge, Heilbronn 1881, S. 242 in dem älteren Text der dort gedruckten Legende von Seynt Katerine, wovon wir die erste Strophe mitteilen:

Hé þat máde héuen and érþe | and sónne and móne fór to schíne
Bríng[e] óus intó his ríche | and schéld[e] óus from hélle píne!
Hérken, ánd y yóu wil télle | þe líif of án hóly virgíne,
Þat tréuli trówed in Ihésu Críst: | hir náme was hóten Káterine.

Der daneben gedruckte jüngere Text veranschaulicht die Auflösung der achttaktigen Verse zu viertaktigen mittelst eingeflochtenen Reimes:

Hé þat máde boþe súnne and móne
In hévene and érþe fór to schýne,
Brýnge us to hévene, wiþ hím to wóne,
And schýlde ús from hélle pýne!

Lýstnys, ánd I schál ȝow télle
Þe lýff off án hóly virgýne,
Þat tréwely Ihésu lôuede wél:
Her náme was cállyd Káterine.

Zu besonderen Betrachtungen giebt dieses, wie gesagt, nur vereinzelt vorkommende Metrum keinen Anlass.

§ 39. Der Septenar, oder genauer bezeichnet der katalektische jambische Tetrameter, gehört zu den beliebtesten Versen mittelenglischer Dichtung und ist es bis in die neuenglische Zeit hinein geblieben. Sein genaues Vorbild ist vorhanden in dem gleichnamigen Metrum der mittellateinischen Poesie, wie es z. B. vorliegt in einem von Mone, Latein. Hymnen des Mittelalters, Freiburg i. Br., 1843 I, 150 gedruckten *Planctus* Bonaventurae (1221—1274), der folgendermassen beginnt:

O crux, frutex salvificus, | vivo fonte rigatus,
Quem flos exornat fulgidus | fructus fecundat gratus.

Vermutlich ist aber nicht dieses, in der mittelenglischen Poesie wohl noch früher, aber im ganzen nur selten vorkommende Metrum das Vorbild für den mittelenglischen Septenar gewesen, sondern ein verwandtes, bei den anglo-normannisch-lateinischen Dichtern besonders beliebtes Versmass, nämlich der brachykatalektische trochäische Tetrameter, der u. a. in zahlreichen, Walter Map zugeschriebenen Gedichten verwendet wurde, so z. B. auch in den populären Versen:

Mihi est propositum | in taberna mori;
Vinum sit appositum | morientis ori.

Bei der Wiedergabe oder Nachahmung dieses Metrums in der englischen Dichtung musste sich der trochäische Rhythmus in Folge der Vorliebe der mittel- wie neuenglischen Sprache für den jambischen Tonfall naturgemäss durch häufiges Vorsetzen des Auftaktes zu Anfang beider Vershälften zum jambischen katalektischen Tetrameter entwickeln, wie denn eine neuenglische, von Leigh Hunt gemachte Übersetzung jenes mittellateinischen Trinkliedes diesen Hergang thatsächlich veranschaulicht (vgl. des Verf's. Metr. Randglossen II in Engl. Studien X, pp. 191—203).

Der Septenar ist in der mittelenglischen Poesie, so weit bis jetzt bekannt, zum ersten Male nachgebildet worden in dem schon öfters nach verschiedenen Mss. gedruckten und auch in kritischer Ausgabe (von Lewin, 1881) edierten Poema Morale, wovon hier die vier ersten Verse mitgeteilt werden mögen:

Íc am élder þánne ic wés | a wíntre and éc a lóre;
Ic éaldi móre þánne ic déde: | mi wít oȝhte tó bi móre.
Wel lónge ic hábbe child ibíen | on wórde ánd on déde;
Þéȝh ic bí on wíntren éald, | to ȝíung ic ám on réde.

Die meisten der früher besprochenen Freiheiten des gleichtaktigen reimenden Verses in Bezug auf Versrhythmus, Silbenmessung und Wortbetonung sind hier anzutreffen, sowohl im ersten als auch im zweiten Halbverse, so z. B. fehlender Auftakt zu Beginn des vierten Verses oder in v. 17: *ér ic hít iwíste* (zweiter Halbvers) oder in beiden Halbversen, v. 17: *þó þet hábbed wél idón | éfter hire mihte,* womit dann aber in der Regel, wie hier, ein ganz oder teilweise jambisch gebauter Vers reimt, oder auch Fehlen einer Senkung im Innern des Verses: *and wól éche déde* 88. Nur selten ist ein rein jambisches Verspaar anzutreffen, obwohl der jambische Rhythmus doch im ganzen der vorherrschende ist. Ein Beispiel der Art liegt vor in den Versen 37/8 des Zupitza'schen Textes (Anglia, I):

Ne sólde nó man dón a first | ne sléuhþen wél to dónne,
For máni mán bihóteþ wél | þat hit forȝét wel sóne.

Taktumstellungen sind häufig zu Anfang des ersten wie des zweiten Halbverses anzutreffen: *Élde me is bistólen ón* 17; *sídden ic spéken cúde* 9. Schwebende Betonungen kommen gleichfalls vor, im Innern des Verses: *For bétere is án elmésse bifóre* 28, wie im Reime: *iléue : serréue* 50 *héuenekínge : earnínge* 64 etc. Häufiger aber begegnen Elision, Apokope Synkope, leichte Silbenverschleifungen, doppelte Auftakte und doppelte Senkungen: *Hevede hé ifánded súme stúnd* 149; *þo þet wél ne dóeþ þe wíle he múȝe* 19: *nis hit búte gámen and glíe* 188. Besonders bemerkenswert ist namentlich auch das Vorkommen einer überzähligen Silbe im Schluss der ersten rhythmischen Reihe, die in korrekter Form nur einen akatalektischen Ausgang zulässt, so z. B. *Hé is órde al búten órde | and énde al búten énde* 85, wo das *e* in *orde* vor dem folgenden Vokal leicht elidiert werden kann, schwerer aber vor einem folgenden Konsonanten z. B. *þer súlle déoflen bi swa uéle | þet willeþ ús vorwréien* 97 oder in Wörtern, die auf ein silbenbildendes *l* vor *r* ausgehen, z. B. *éider to lítel ánd to múchel* 62; *Béter were drínke wóri wéter* 142. Der Versausgang der zweiten rhythmischen Reihe ist dagegen stets, wie es der Bau dieses Metrums erheischt, ein katalektischer d. h. klingender in diesem Gedicht.

§ 40. Im Gegensatz zu dem recht unregelmässigen Bau des gereimten

Septenars des Poema Morale hat der reimlose Septenar des Ormulum einen durchaus regelmässigen, silbenzählenden Charakter. Der erste Halbvers ist stets akatalektisch, der zweite katalektisch, und der Langvers umfasst immer fünfzehn Silben. Von den sonst üblichen metrischen Freiheiten sind hinsichtlich der Silbenmessung daher nur einige Fälle von Unterdrückung tonloser Flexionsendungen, meistens des End-*e*, durch Elision, Synkope, Apokope anzutreffen, wofür schon früher (S. 1033) Beispiele zitiert wurden. Die am häufigsten vorkommende und auffälligste metrische Lizenz ist diejenige der schwebenden Betonung, welche bei zwei- und mehrsilbigen Wörtern fast an allen Versstellen anzutreffen ist und hier bei diesem, einem so strengen silbenzählenden Schema sich anpassenden Dichter, wohl auch an erster Stelle nicht als Taktumstellung, sondern eben nur als schwebende Betonung aufgefasst werden darf. Einige Beispiele mögen hier noch zitiert werden:

> *Icc þátt tis E'nnglissh háfe sétt | Ennglisshe ménn to láre,*
> *Icc wass þær þǽr I crísstnedd wáss | Orrmín bi náme némmnedd.*
> *Annd ícc Orrmín full ínnwarrdlíȝ | wiþþ múþ annd ìc wiþþ hérrte* Ded. 322—7.

Das *Ennglisshe* zu Anfang des zweiten Halbverses des ersten der hier mitgeteilten Verse ist wohl ebenso wenig als Taktumstellung zu fassen, als es dies in dem ersten Halbverse des dreizehnten Verses desselben Abschnittes: *Icc háfe wénnd inntill Ennglissh* sein könnte.

§ 41. Nach dem Poema Morale und dem ganz ohne Nachfolge gebliebenen reimlosen Septenar des Ormulum tritt uns der gereimte Septenar zunächst öfters in Verbindung mit anderen Metren, namentlich dem Alexandriner, entgegen, wovon weiter unten die Rede sein soll.

In einigen Denkmälern des 13. und 14. Jahrhs. ist der Septenar jedoch ziemlich unvermischt zur Anwendung gelangt, so z. B. in den Lives of Saints ed. Furnivall, Berlin, 1862, dem Fragment of Popular Science in den Popular Treatises on Science ed. Wright, London 1841, u. a. m. Die wichtigste Abweichung in dem Bau des Verses dieser Gedichte von dem Septenar des Poema Morale und des Ormulum ist die, dass hier öfters Langverse mit stumpfem Ausgange vorkommen, statt, wie es Regel ist, mit klingendem Schluss. Die Anfangsverse des Fragment of Popular Science veranschaulichen beide Versarten:

> *The ríȝte pút of hélle is | amídde the úrþe wiþinne.*
> *Oure Lóverd þát al mákede iwís, | quéinte is of ginne,*
> *Héuene and úrþe ymákede iwís, | and síþþe alle þing þat is.*
> *Úrþe is a lútel húrfte | aȝén hévene iwís.*

Vermutlich ist dies Vorkommen stumpfer Versausgänge auf den Einfluss des mittelenglischen Alexandriners zurückzuführen, der, ähnlich wie sein altfranzösisches Vorbild, mit stumpfem und klingendem Versschluss gebaut sein konnte; auch trug wohl die allmählich zunehmende Abschleifung der Flexionsendungen mit dazu bei. Im übrigen sind die sämtlichen rhythmischen Freiheiten des Septenars des Poema Morale auch hier anzutreffen, wie nicht weiter dargethan zu werden braucht.

§ 42. In ein weiteres Stadium der Entwickelung tritt der Septenar ein durch seine Verwendung für die Lyrik jener Zeit und für die spätere volkstümliche Balladendichtung. Hier wird er nämlich aufgelöst zu vierzeiligen, teils kreuzweise kurzzeilig (*abab;* vgl. § 68), teils auch nur langzeilig (*abcb*) reimenden Strophen aus vier- und dreitaktigen Versen, in welch letzterem Fall der langzeilige septenarische Charakter dieser Strophen nur um so deutlicher vorliegt. Diese Entstehungsart derselben — nämlich der Auflösung zweier septenarischen Langzeilen mittelst ein-

geflochtenen Reimes zu vier Kurzzeilen — wird besonders deutlich veranschaulicht durch die alten Balladen The Battle of Ottenborn und Chevy Chace, in denen einige ursprüngliche Langverse mit eingeflochtenen Reimen versehen sind, andere nicht, so dass die Strophen teils reimen nach der Formel *abcb*, teils nach der Formel *abab*. Auch ist der Versbau hier öfters sehr holprich:

Sir Hárry Pérssy cám to the wálles,
The Scóttish óste for to sé;
And sáyd, and thou hast brént Northómberlónd,
Full sóre it réwyth mé.

Die Balladen der ausgehenden mittelenglischen Epoche sind meist in viel regelmässigeren Versen, resp. Strophen abgefasst. Die klingenden Versausgänge des Septenars haben aber meist stumpfen Versschlüssen Platz gemacht, einerlei ob die Zeilen kreuzweise reimen oder nur in den dreitaktigen Versen. In der neuenglischen Poesie ist diese Vers-, resp. Strophenart unter dem Namen des *Common Metre* bekannt. Sowohl in den langzeilig wie in den zugleich auch kurzzeilig reimenden Versen ist in den zweiten Gliedern dieses Metrums klingender Reim viel seltener anzutreffen als stumpfer.

§ 43. Der Septenar in Gemeinschaft mit anderen Metren. Es wurde schon oben (§ 41) darauf hingewiesen, dass der Septenar nach dem Poema Morale und dem Ormulum zunächst nur selten unvermischt vorkommt, sondern gewöhnlich in Verbindung mit anderen Metren. Dies sind die alliterierende Langzeile freier Richtung, seltener der viertaktige, paarweise reimende Vers und namentlich der Alexandriner, der daher hier zunächst in Kürze zu betrachten ist. Der mittelenglische Alexandriner war, abgesehen von den gewöhnlichen germanischen Lizenzen des gleichtaktigen Rhythmus, nach dem Vorbilde des altfranzösischen gleichnamigen Verses gebaut und hatte daher viererlei Gestalt, wie folgende Beispiele aus On God Ureisun of ure Lefdi (Old Engl. Homilies ed. R. Morris, London, 1868, EETS 29, p. 190—199) zeigen mögen:

1. Stumpfe Cäsur bei stumpfem Versausgange:

Ním nu ȝéme to mé | so me bést a béo, de béo, 129

2. Klingende (epische) Cäsur bei stumpfem Versausgange:

Vor þin is þé wurchípe | ȝif ich wrécche wél iþéo. 130

3. Stumpfe Cäsur bei klingendem Ausgange:

Þine blisse ne méi | nó wiht únderstónden, 31

4. Klingende (epische) Cäsur bei klingendem Ausgange:

Vor ál is gódes ríche | anúnder þine hónden. 32.

Mit Alexandrinern dieser Art, namentlich des letzteren Typus, sowie mit den anderen oben genannten Versarten kombiniert tritt nun der Septenar auf in einigen Gedichten des ausgehenden zwölften und beginnenden dreizehnten Jahrhunderts, wie z. B. in dem oben zitierten, ferner in A lutel soth sermun in An Old English Miscellany ed. R. Morris (EETS 49. p. 186—191) und A Bestiary (ib. p. 1—25).

Die ersten 16 Verse der Dichtung A lutel soth Sermun mögen diese Mischung veranschaulichen:

Hérkneþ alle góde men, | and stýlle sitteþ adún,
And ich ou wile téllen | a lútel soþ sermún.
Wél we wuten álle | þey ich ou nouht ne télle,
Hw Ádam vre vórme fader | adún feol into hélle.
Schómeliche he forlés | þe blisse þat he hédde, 5

To ẏvernesse and prúde | none néode he nédde.
He nom þan áppel of þe tréo | þat him forbóde wás.
So réuþful dede idón | néuer non nás.
He máde him into hélle falle, | and áfter him his chíldren alle;
Þér he wes fort vre dríhte | hyne bóuhte myd his mẏhte. 10
He hine alésede myd his blóde | þat he schédde vpon þe róde,
To déþe he yef him for vs álle | þo we wéren so strong atfálle.
Alle bácbiteres | heo wéndeþ to hélle,
Róbbares and révares | and þe mónquélle;
Léchurs and hórlyngs, | þíder schulleþ wénde; 15
And þér heo schulle wúnye | éuer buten énde.

Hier haben wir Septenare (VV. 1, 4, 5, 7) und Alexandriner (VV. 2, 3, 6, 8) gemischt in VV. 1—8, achttaktige Langverse durch leoninischen Reim zu Viertaktern aufgelöst, in VV. 9—12 und vierhebige Langzeilen freier Richtung in VV. 13—16. Die leichte Vermischung dieser verschiedenen langzeiligen Versarten erklärt sich dadurch, dass in ihnen allen stets vier Haupthebungen hervortreten, wie wir sie durch Accente markiert haben. Im Bestiarus hat diese Mischung noch grössere Dimensionen angenommen, indem dort unter und neben langzeilig reimenden Septenaren und alliterierenden Langzeilen auch Layamon'sche kurzzeilig reimende Verse und septenarische, durch eingeflochtenen Reim aufgelöste Kurzverse vorkommen. In On god ureisun of ure Lefdi dagegen spielen die alliterierenden Langzeilen nur eine unbedeutende, auf gelegentlich zweihebigen Rhythmus der Halbverse und öfteres Auftreten des Stabreimes beschränkte Rolle. Septenare und Alexandriner wechseln hier beliebig mit einander ab.

§ 44. Verschiedene andere, etwas spätere Gedichte bewegen sich in dieser während der mittelenglischen Zeit besonders beliebten planlosen Verbindung von Alexandrinern und Septenaren, so u. a. zwei geistliche Dichtungen, entstanden zu Anfang des 13. Jahrhs., nämlich The Passion of our Lord und The Woman of Samaria, beide herausgegeben von Morris in seinem Old English Miscellany (p. 37—57 und 84—86). Die erstere beginnt mit den Versen:

Ihéreþ nú one lútele tále | þat ich eu wille télle,
Ás we víndeþ hit iwríte | in þe gódspelle.
Nis hit nóuht of kárleméyne, | ne óf the Dúzepér,
Ac of cristes þrúwinge | þét he þólede hér.

Der erste Vers ist ein entschiedener Septenar, die drei folgenden können entweder als Septenare oder als Alexandriner skandiert werden, je nachdem man die einsilbigen Anfangswörter derselben als Hebungen oder als Bestandteile eines zweisilbigen Auftaktes behandelt. Andere Verse können dagegen nur als Alexandriner skandiert werden z. B. VV. 66—68:

Ne hédde he nóne róbe | of fówe né of gráy,
Né he nédde stéde, | né no pálefráy,
Ac róde úppe on ásse, | as ich eu ségge máy;

während in den Versen 73/4:

Þo hé com tó þe témple | and wólde préchi,
He vúnde þer-ẏnne chépmèn | þet wére módẏ

der zweite wieder als Alexandriner oder als Septenar gelesen werden kann, je nachdem man die zweite Silbe des Wortes *chépmen* nach Art des gewöhnlichen gleichtaktigen Rhythmus eine Senkung des Verses, in diesem Falle eine überzählige, klingende Cäsur bewirkende bilden lässt oder sie nach altgermanischem Brauch wegen ihrer ursprünglichen Tieftonigkeit als vierte Hebung des dann septenarischen Halbverses behandelt, wie es z. B. mit den reimenden Endsilben der Worte *prechi : mody* geschehen muss.

Überhaupt kommen auch hier die sämtlichen germanischen Lizenzen des gleichtaktigen Verses vor, wie nicht weiter durch Beispiele belegt zu werden braucht. In diesem Metrum ist nun namentlich ein südenglischer Cyclus von Heiligenlegenden und die umfangreiche Reimchronik Robert's von Gloucester, beide zu Anfang des 14. Jahrhs. entstanden, abgefasst.

§ 45. Zu Ende dieses Jahrhs. wird der septenarisch-alexandrinische Vers durch den neu aufkommenden fünftaktigen Vers der Kunstpoesie in den Hintergrund gedrängt. Alsbald aber tritt er wieder in den volkstümlichen Dichtungen anderer Art zu Tage, nämlich in den Mysteries und den Moral-Plays, und zwar in beiden in derselben willkürlichen Aufeinanderfolge, bisweilen Alexandriner mit Alexandriner, Septenar mit Septenar, dann wieder Septenar mit Alexandriner oder Alexandriner mit Septenar reimend, wie in den älteren erzählenden Dichtungen. Eine Stelle aus den Towneley-Mysteries möge dies veranschaulichen (p. 218/9):

Now háve ye hárd what I have sáyde, | I gó, and cóm agáyn;
Therfór loke yé be páyde | and álso glád and fáyn;
For tó my fáder I wéynd; | for móre then I is hé;
I lét you wýtt, as fáythfulle fréynd, | or thát it dóne bé.
That yé may trów when it is dóne, | for cértes, I máy noght nów
Mány thýnges so sóyn | at this tyme spéake with yóu.

Ähnliche Willkür in der Reihenfolge dieser beiden Versarten herrscht auch in denjenigen Moral Plays, welche sich dieses septenarisch-alexandrinischen Metrums bedienen. Doch ist es beachtenswert, dass in denselben einzelne kurze Abschnitte vorkommen, in denen, wohl nur unabsichtlich, die Reihenfolge Alexandriner Septenar in mehreren auf einander folgenden Versen eingehalten worden ist, z. B. in folgender Stelle aus Redford's Marriage of Wit and Science (Dodsley, Old Plays II, p. 387):

If ány hópe be léft, | if ány récompénse
Be áble tó recóver this | forpássed négligénce,
O, hélp me nów poor wrétch | in this most héavy plight,
And fúrnish mé yet ónce agáin | with Tédiousnéss to fight.

Diese Combination scheint allmählich planmässig gebraucht worden zu sein, ohne dass bis jetzt dargethan ist, wer dies geschmacklose, klappernde Metrum in die englische Poesie eingeführt hat. Schon vor Redford, zu Beginn der neuenglischen Epoche, tritt es uns als eine beliebte Vers-, resp. Strophenart in der lyrischen sowie bald darauf auch in der erzählenden Dichtung entgegen und war den ersten englischen Metrikern unter dem volkstümlichen Namen *The Poulter's Measure* bekannt (vgl. Guest, II, 233), »*because the poulterer, as Gascoigne tells us, giveth twelve for one dozen and fourteen for another*«. Doch blieb es nicht dauernd in Verwendung und ist nur gelegentlich von neueren Dichtern, z. B. von Thackeray, zu komischen Zwecken wieder gebraucht worden, wozu es in der That am besten geeignet ist.

§ 46. Der Alexandriner. Dies Metrum giebt nach den vorangegangenen Betrachtungen nur noch zu einigen wenigen Bemerkungen Anlass. Der me. Alexandriner ist ein sechstaktiger, jambischer Vers, der stets nach dem dritten Takt eine Cäsur hat, welche, ähnlich wie der Versausgang, stumpf oder klingend sein kann. In unvermischter Gestalt kommt dies Metrum zum ersten Male vor in der c. 1330 verfassten Reimchronik von Robert Mannyng oder Robert de Brunne, einer Übersetzung der etwa Anfang des 14. Jahrhs. in französischen Alexandrinern geschriebenen Reimchronik des Peter Langtoft. Die schon oben erwähnten vier Typen des französischen Metrums der Vorlage sind auch hier anzutreffen:

1 *Méssengérs he sént | þórghout Ínglónd*
2 *Untó the Ínglis kýnges | þat hád it in þer hónd,* Hearne p. 2, V. 3, 4.
3 *Áfter Éthelbért | com Élfrith his bróther,*
4 *Þát was Égbrihtes sónne, | and ȝét þer wás an óþer* ib. p. 21, V. 7/8.

Schon diese Verse zeigen deutlich, dass auch in diesem dem französischen Alexandriner direkt nachgebildeten Versmasse der germanische Einfluss nicht minder stark als in den vorhin betrachteten Gedichten obwaltet. In dem ersten Verse haben wir in beiden Vershälften Fehlen des Auftaktes, in der zweiten Hälfte auch Fehlen einer Senkung zu verzeichnen; der zweite Vers ist regelmässig; im dritten fehlt zu Anfang der Auftakt, im zweiten Halbvers eine Senkung; der letzte Vers hat regelmässige Silbenzahl, aber im ersten Halbverse mit Umstellung des Taktes. Zweisilbige Auftakte und Senkungen sind ebenfalls sehr häufig zu bemerken:

To purvéie þám a skúlking, | on the Énglish éft to ríde, p. 3, V. 8
Bot soiórned þám a while | in rést a Bángóre. p. 3, V. 16
In Wéstsex was þán a kýng, | his náme wás Sir Jne, p. 2, V. 1.

Zu Ende der mittelenglischen Zeit fand der Alexandriner namentlich in der dramatischen Poesie Verwendung, zu Beginn der neuenglischen in der Epik.

§ 47. Der dreitaktige Vers ist als durch Halbierung des Alexandriners entstanden anzusehen. Gewöhnlich geschieht dies durch den Reim und zwar in der Regel durch eingeflochtenen Reim, welcher die ersten Vershälften zweier aufeinander folgenden Verse mit einander verknüpft. Diese Art der Auflösung zweier alexandrinischen Langverse zu vier dreitaktigen Kurzversen begegnet schon in Robert Mannyng's Reimchronik von p. 69 der Hearne'schen Ausgabe an. Nach den früheren Bemerkungen ist es klar, dass die Verse sowohl stumpf als klingend sein können, z. B. p. 78, vv. 1, 2.

William the Cónqueróur *Óut of his first erróur*
chángis his wikked wille; *repéntis óf his ílle.*

Während diese Verse in Robert Mannyng's Chronicle dem allgemeinen Charakter des Metrums entsprechend langzeilig gedruckt sind, um so mehr als die eingeflochtenen Reime nicht konsequent durchgeführt sind, begegnet es in der Lyrik natürlich meist kurzzeilig, z. B.

Böddeker p. 220 und Minot ed. J. Hall, p. 17:

Máiden móder milde,
oiéz cel óreysóun;
From sháme þóu me shilde,
e dé ly málfelóun.

Tówrenay, ȝów has tight
To tímber tréy and téne
A bóre, with brénis bright
Es bróght opón ȝowre gréne.

In anderer Reimstellung begegnen diese Verse auch in Schweifreimstrophen verschiedener Art, so u. a. Böddeker, p. 184:

Of a món mátheu þóhte,
Þo hé þe wýnȝord wróhte;
and wrót hit ón hys bóc.

In márewe mén he sóhte
at únder mó he bróhte
and nóm, ant nón forsóc.

Gewöhnlich sind in solchen lyrischen, für den Gesang bestimmten Dichtungen die Verse regelmässiger gebaut als in denjenigen der erzählenden Poesie, wo die üblichen germanischen metrischen Lizenzen häufiger auftreten. In neuenglischer Zeit ist der dreitaktige Vers hauptsächlich in der Lyrik beliebt geblieben.

§ 48. Der gereimte fünftaktige Vers. Der fünftaktige Vers ist unzweifelhaft das wichtigste Metrum der gesamten englischen Poesie. Und zwar kann der gereimte fünftaktige Vers, der seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhs. in der englischen Dichtung bekannt war und seit der Zeit

namentlich in der lyrischen, erzählenden und didaktischen Poesie, sowie für kurze Zeit auch im Drama Verwendung fand, auf nicht geringere Bedeutung Anspruch erheben als der reimlose, der sogenannte ***blankverse,*** der zwar erst in der ersten Hälfte des 16. Jahrhs. in die englische Literatur eingeführt wurde, aber seitdem namentlich in der dramatischen, doch auch in der epischen und didaktischen Dichtung sich weite Gebiete eroberte. Hier ist von diesen beiden wichtigen Versarten nur der ältere, in der me. Poesie allein bekannte, gereimte fünftaktige Vers näher ins Auge zu fassen, der zunächst in strophischen Gedichten, seit Chaucer's Legende of Good Women (c. 1386) aber auch zu Reimpaaren verbunden daselbst vorkommt.

Was zunächst seinen rhythmischen Bau im allgemeinen betrifft, so ist er, abgesehen von dem Unterschiede in der Länge oder Taktzahl, durchaus nicht etwa als von den übrigen Versen jener Zeit hinsichtlich der in ihm vorkommenden metrischen Lizenzen verschieden anzusehen. Es ist dies um so weniger der Fall, als er gleichfalls, ebenso wie der me. viertaktige Vers und der Alexandriner, nach einem französischen Vorbilde gebaut ist, nämlich nach dem Muster des französischen zehnsilbigen Verses. Dies ist ein Metrum von steigendem Rhythmus, in welchem die Cäsur für gewöhnlich hinter der vierten Silbe einzutreten hat. Der folgende Vers (43) aus Chaucer's Prolog zu den Canterbury Tales entspricht genau dem altfranzösischen Vorbilde:

A Knight ther wás | and thát a wórthy mán.

Ebenso wie im französischen Zehnsilbler ist nun aber auch im englischen fünftaktigen Verse sowohl klingende Cäsur als auch klingender Versausgang zulässig und ferner ebenfalls Fehlen der ersten Senkung zu Anfang des Verses und nach der Cäsur. In Folge dessen sind theoretisch folgende sechzehn Variationen dieses Metrums möglich, die indess auch thatsächlich alle, und der Mehrzahl nach recht häufig, vorkommen:

I. Hauptarten:

1	∪ – ∪ –	∪ – ∪ – ∪ –	10 S.
2	∪ – ∪ – ∪	∪ – ∪ – ∪ –	11 S.
3	∪ – ∪ –	∪ – ∪ – ∪ – ∪	11 S.
4	∪ – ∪ – ∪	∪ – ∪ – ∪ – ∪	12 S.

II. Mit fehlendem Auftakt zu Anfang des Verses:

5	– ∪ –	∪ – ∪ – ∪ –	9 S.
6	– ∪ – ∪	∪ – ∪ – ∪ –	10 S.
7	– ∪ –	∪ – ∪ – ∪ – ∪	10 S.
8	– ∪ – ∪	∪ – ∪ – ∪ – ∪	11 S.

III. Mit fehlendem Auftakt nach der Cäsur:

9	∪ – ∪ –	– ∪ – ∪ –	9 S.
10	∪ – ∪ – ∪	– ∪ – ∪ –	10 S.
11	∪ – ∪ –	– ∪ – ∪ – ∪	10 S.
12	∪ – ∪ – ∪	– ∪ – ∪ – ∪	11 8.

IV. Mit fehlendem Auftakt zu Anfang und nach der Cäsur:

13	– ∪ –	– ∪ – ∪ –	8 S.
14	– ∪ – ∪	– ∪ – ∪ –	9 S,
15	– ∪ –	– ∪ – ∪ – ∪	9 S.
16	– ∪ – ∪	– ∪ – ∪ – ∪	10 S.

In dieser Tafel ist zugleich auch die schematische Darstellung, ja möglicherweise sogar die Erklärung (durch das Fehlen des Auftaktes nämlich nach epischer Cäsur) für solche Verse enthalten, die auch als Verse mit lyrischer Cäsur (vgl. § 3) anzusehen und mit diesen in Bezug auf Rhythmus und Silbenzahl identisch sind, nämlich für die unter 10, 12, 14, 16 angegebenen Formen. Es wird zweckmässig sein, diese 16 verschiedenen Typen zunächst durch Beispiele zu belegen:

I. Hauptarten:

1 *A Knight ther wás | and thát a wórthy mán,* Chauc. A 43.
2 *What schúlde he stúdie, | and máke himsélven wóod?* ib. 184.
3 *But thilke téxt | held hé not wórth an óystre.* ib. 182.
4 *To Cáunterbúry | with fúl devóut coráge.* ib. 22.

II. Mit fehlendem Auftakt zu Anfang des Verses:

5 *Úpon which | he wél auénged wás,* Lydgate, Siege of Thebes 1086.
6 *Of the wórdes | that Týdeús had sáid,* ib. 1082.
7 *Fró the king | he gán his fáce tóurne,* ib. 1068.
8 *Nát astónned | nor ín his hért aférde,* ib. 1069.

III. Mit fehlendem Auftakt nach der Cäsur:

9 *A stérne pás | thórgh the hálle he góth,* ib. 1072.
10 *And which they wéren | ánd of whát degré;* Chaucer A 40.
11 *And yét therbý | sháll they néver thrýve?* Barclay, Ship of Foules p. 20.
12 *And máde fórward | érly fór to rýse,* Chaucer A 33.

IV. Mit fehlendem Auftakt zu Anfang und nach der Cäsur:

13 *Ín al hást | Týdeús to swé,* Lydgate, Sieges of Thebes 1093.
14 *Twénty bóokes | clád in blák or réed,* Chaucer A 294.
15 *Spáred nát | wómen gréet with chýlde* Lydgate, Guy of Warwick, 16.
16 *Fór to délen | with no súch poráille,* Chaucer A 247.

Da nun ausserdem auch noch die sämtlichen übrigen metrischen Freiheiten des gleichtaktigen Versrhythmus hier in derselben Weise wie in den früher betrachteten Versarten vorkommen, und da namentlich die Cäsur in dem fünftaktigen Verse Chaucer's und vieler seiner Nachfolger in allen zwei, resp. drei Arten (vgl. § 3) auch nach, resp. in den übrigen Versfüssen eintreten kann, so wird die Mannigfaltigkeit im Bau dieses Metrums dadurch in ganz ausserordentlichem Masse erhöht.

§ 49. Diese sogenannte Wandelbarkeit der Cäsur ist aber noch nicht vorhanden in den ersten Proben dieses Metrums, welche uns in zwei aus der letzten Hälfte des 13. Jahrhs. stammenden Gedichten des MS. Harl. 2253 ed. Böddeker, nämlich Geistliche Lieder Nr. XVIII und Weltliche Lieder Nr. XIV entgegentreten. Dieselben sind geschrieben in dreiteiligen achtzeiligen ungleichgliedrigen Strophen von der Form $a_4b_5a_4b_5cc_5d_7d_5$, in denen also der fünfte, sechste und achte Vers Fünftakter sind. B. ten Brink hat zwar, wie er Chaucer's Sprache etc. § 305 Anm. sagt, »nicht die sichere Überzeugung zu gewinnen vermocht, dass hier wirklich ein Metrum vorliege, das man — sei es dem Ursprung, sei es dem Charakter nach — mit Chaucer's heroischem Vers identificieren darf, wenn es auch in einzelnen Fällen diesem völlig zu gleichen scheint«. Nach meiner Überzeugung aber ist an dem fünftaktigen Charakter dieser Verse nicht im geringsten zu zweifeln — was für Verse es sonst sein sollten, darüber hat ten Brink sich nicht geäussert —; wohingegen die von ihm l. c. als Fünftakter bezeichneten Verse aus dem Liede auf den Bruch der Magna Charta

For miht is riht, the lond is laweles
For niht is liht, the lond is loreles 30, 31
For wille is red, the lond is wrecful
For god is ded, the lond is sinful 66, 68

entschieden nicht diesen Bau haben, sondern viertaktige Verse mit unaccentuierten Reimen (vgl. § 55) sind; denn ein Schlusswort des Verses wie *wrécfúl*, wie es es ten Brink annimmt, mit Fehlen einer Senkung zwischen den beiden letzten Hebungen würde dem sonstigen, vier- und zweitaktigen oder vier- und dreitaktigen (Schweifreimstrophen) Rhythmus dieses Gedichts durchaus zuwider laufen.

Die Verse nun, die in den genannten Gedichten vorkommen, sind nach den oben unter 3, 4, 7, 12 angegebenen Formeln gebaut:

3 *His hérte blód | he ȝéf for ál monkúnne.*
4 *Upón þe róde | why núlle we táken héde.*
7 *ȝéf þou dóst | hit wól me réowe sóre.*
12 *Bute héo me lóuye, | sóre hit wól me réwe.*

Von den verschiedenen metrischen Lizenzen sind namentlich doppelte Auftakte und Senkungen in diesen, so weit bis jetzt bekannt, frühesten fünftaktigen Versen der englischen Poesie anzutreffen, z. B. WL. XIV, 33, 34:

ase stérres beþ in wélkne, | ant gráses sóur and suéte;
whoso lóueþ vntréwe, | his hérte is sélde séete.

§ 50. Der Chaucer'sche fünftaktige Vers unterscheidet sich nun von diesem ersten Vorkommen desselben hauptsächlich durch die Wandelbarkeit der Cäsur, die in den genannten drei verschiedenen Arten, also als stumpfe, als epische und als lyrische Cäsur, an den verschiedensten Versstellen, namentlich aber nach dem zweiten, resp. im dritten Takt und nach dem dritten, resp. im vierten Takt eintritt, so dass für Chaucer und die meisten der späteren Dichter die folgenden sechs hauptsächlichsten Cäsurarten zu unterscheiden sind, wie dies die nachstehenden Verse aus Chaucer's Canterbury Tales veranschaulichen mögen.

1. Stumpfe Cäsur nach dem zweiten Takt; die Hauptart:

A Knight ther wás, | and thát a wórthy mán, A 42
Thanne lóngen fólk | to gón on pílgrimáges, ib. 12.

2. Klingende epische Cäsur nach dem zweiten Takte; viel seltener:

To Cáunterbúry | with fúl devóut coráge, ib. 22.

3. Klingende lyrische Cäsur im dritten Takt, neben der zuerst genannten die am häufigsten vorkommende Cäsurart:

And smále fówles | máken mélodíe, ib. 9.

4. Stumpfe Cäsur nach dem dritten Takte:

That slépen ál the night | with ópen éye, ib. 10.

5. Klingende epische Cäsur nach dem dritten Takt, selten vorkommend:

Ther ás he wás ful mýrye, | and wél at ése; B 4449.

6. Klingende lyrische Cäsur im vierten Takt: ziemlich häufig anzutreffen:

That tóward Cáunterbúry | wólden ríde. A 27.

Es sind hier zunächst einige Bemerkungen einzufügen über die in neuester Zeit viel umstrittene Frage, ob die epische Cäsur in Chaucers fünftaktigem Verse überhaupt vorkomme oder nicht.

Wir knüpfen diese Bemerkungen an die Betonung des Wortes *Caunterbury* in den beiden oben citierten Versen A 22 u. 27 an, wobei wir zunächst hinweisen auf den Reim *Caunterbury : mury,* A 801/2, wodurch zugleich das in dem oben zitierten Verse B 4449 ebenfalls eine epische Cäsur bewirkende Wort *myrye* näher beleuchtet wird. Ferner ist hervorzuheben, dass der Ortsname *Canterbury* auch bei Shakspere im Innern des Verses nur in dieser Betonung vorkommt:

Of Cánterbúry, fróm that hóly sée John I, III, 144;

so wird auch bei Dunbar, *The Visitation of St. Francis* in v. 38/39 *Cánterbérry* betont im Reim auf *ferry*. Das ist überhaupt diejenige Betonung dieses Ortsnamens, die auch heutigen Tages noch, wie zahlreiche Erkundigungen bei den verschiedensten Persönlichkeiten in England ergeben haben, die gebräuchliche ist, nicht aber *Cánterb'ry,* obwohl Skeat diese Aussprache für möglich hält (Chaucer, Complete Works, General Introd. § 114). Genau so verhält es sich mit *Glástonbùry* und anderen viersilbigen, mit *-búry* zusammengesetzten Ortsnamen, wie dies ja auch der natürliche Silbenrhythmus solcher viersilbigen Wörter, die den Hauptton auf der ersten Silbe haben, ergibt; ähnlich auch *Búry St. Édmonds,* niemals *B'rý St. Édmonds.* — Anders dagegen verhält es sich mit dreisilbigen auf *-bury*

ausgehenden Ortsnamen, wie *Shréwsbury, Bánbury, Tílbury* etc. oder auch mit solchen ursprünglich viersilbigen, in denen die zweite Silbe elidiert wird, wie *Sál(i)sbury, Téwk(e)sbury;* so auch bei Shakspere, z. B.:

Flý to the dúke: Póst thou to Sál(i)sburý Rich. 3 IV, IV, 443, 450, 540;

oder das Wort wird durch Elision beider unbetonten Vokale zweisilbig, z. B.:

Awáy towards Sál(i)sb(u)ry! While we réason hére ib. 537;

ähnlich ist auch der Titel *The Márquis of Sál(i)sb(u)ry* oder *Sál(i)sb(u)ry Pláin, Bánb(u)ry Róad* etc., entweder mit Elision oder richtiger wohl mit Verschleifung des *u* zu sprechen. Dagegen ist es, wie aus den obigen Ausführungen folgt, sicher, dass die Betonung *Cánterbúry* in dem oben zitierten Verse Prol. 22 die einzig mögliche und jedenfalls die von Chaucer ausschliesslich verwendete ist. Auch sagt E. Hampel in seiner Dissertation, betitelt »Die Silbenmessung in Chaucers fünftaktigem Verse, I. Teil, Halle 1898, S. 29 mit Recht: »Dass Chaucer einen Vocal, der einen so starken Nebenton hat (nämlich das *u* in *Canterbury*) verschleifen sollte, wäre ganz auffallend«. Um so mehr ist die Ansicht von Guest, *History of English Rhythmus,* s. 60, ten Brink, Anm. zum Prolog 16, 22, und in diesem vereinzelten Falle (a. a. O.) auch von dem sonst für die epische Cäsur in Chaucers fünftaktigem Verse entschieden eintretenden Skeat, die sowohl *Cáunterbúry* wie *Cáunterb'rý* lesen zu dürfen glauben, hinfällig. Aber auch die halbvokalische Behandlung des *y* in *Caunterbury,* die ten Brink, Chaucer, Grammatik § 307, Anm. oder gar die völlig konsonantische, die Hampel a. a. O. S. 29 mit dem *y* zur Beseitigung der überzähligen Silbe vornehmen will, widerspricht durchaus der natürlichen, noch jetzt allein gebräuchlichen Aussprache des Wortes, sowie der überall sonst bei Chaucer vorkommenden vollgemessenen Verwendung desselben an anderen Stellen im Innern des normalen Verses (Prol. A v. 27, 769, 793) und im Reime ib. 801/2, ferner noch im Canon Yeman's Prol.: *to Cáunterbúry tóun,* G 624, und im Maunciple's Prol.: *in Cáunterbúry wáy,* H 17. Es ist daher durchaus nicht einzusehen, weshalb der Dichter gerade die beiden ersten Male, wo er sich des Wortes bedient (Prol. 16 u. 22) es abweichend hätte ausgesprochen und betont wissen wollen; denn hier handelt es sich nicht um einen fremden, dem Dichter, wie seinen Lesern wenig vertrauten und daher leicht mit verschiedener Betonung und Aussprache verwendbaren Städte- oder Eigennamen, wie etwa *Áthen(e)s* und *Athénes, Árcit(e)* und *Arcíte,* sondern um einen jedem Engländer bekannten Ortsnamen, der nur eine einzige, bestimmte Aussprache und Betonung gestattete, und von dem Dichter auch nur so, wie aus der überwiegenden Anzahl von Fällen, wo das Wort entschieden viersilbig im normalen Verse verwendet wird, gesprochen und betont wurde. Es hiesse doch dem so ausserordentlich vers- und sprachgewandten Dichter ein sehr geringes Mass metrischer Geschicklichkeit zutrauen, wenn man annehmen wollte, dass er sich nicht auf andere Weise hätte helfen können, falls er an der in A 16 in der zweiten Vershälfte und in A 22 vor der Cäsur durch seine Verwendung des Wortes *Cáunterbúry* bewirkten doppelten Senkung Anstoss genommen hätte.

Gerade im Gegenteil, um das Wort seiner natürlichen Aussprache und Betonung gemäss dem Verse einzufügen, wendet er in A 16 Zerdehnung des Wortes *Englond* zu *Engelond* an und hat sich daher auch in A 22 durch die nämliche Betonung nicht abhalten lassen, das rhetorisch wirksame, aber metrisch entbehrliche *ful* noch dem Adjektiv *devout* voranzustellen.

Damit ist also das Vorkommen der doppelten Senkung und der epischen Cäsur in diesen beiden fünftaktigen Versen Chaucers jedenfalls mit Sicher-

heit erwiesen. Jene unnatürlichen metrischen Behandlungen des Wortes *Cáunterbúry* im Gegensatz zu der Auffassung von A. J. Ellis und auch von Skeat, welche der epischen Cäsur und der doppelten Senkung ein weites Feld einräumen und im Widerstreit mit der Thatsache, dass die durch Taktumstellung herbeigeführte doppelte Senkung überhaupt ja gar nicht beseitigt werden kann, sind lediglich durch das von einem voreingenommenen Standpunkt ausgehende Bestreben veranlasst worden, dem fünftaktigen Verse Chaucers, und noch dazu im Gegensatz zu seinem entschieden frei gebauten Viertakter, einen möglichst schematischen Bau unterzulegen, wie ihn der englische fünftaktige gereimte Vers erst im 17. und 18. Jahrhundert, und auch dann noch nicht in dem Grade, wie der deutsche, erlangte.

Von dem nämlichen voreingenommenen Standpunkte gehen die eingehenden Untersuchungen aus, die O. Bischoff in seiner Abhandlung „Über zweisilbige Senkung und epische Cäsur bei Chaucer", Engl. Stud. XXIV, 353—392 und XXV, 339—398 diesem Gegenstande gewidmet hat und worin er das Vorkommen der einen wie der anderen metrischen Freiheit bei Chaucer bestreitet, obwohl er zugeben muss, dass u. a. Lydgate, Shakspere, Webster, Dekker, Heywood sich epische Cäsuren gestattet haben (XXV, S. 363).

Thatsächlich kommt diese Erscheinung, wie Engl. Metr. II bei der Betrachtung der einzelnen Versarten neuenglischer Dichter der verschiedensten Zeiträume nachgewiesen worden ist, zu allen Zeiten bis in die Gegenwart hinein vor als etwas der englischen Verskunst durchaus Eigentümliches. Es ist deshalb schon a priori durchaus nicht einzusehen, weswegen gerade Chaucer sie in einer besonderen Versart, die noch dazu so oft der lebendigsten, natürlichsten Darstellung dient, strenge vermieden haben sollte. Wenn daher in der umfangreichen Abhandlung Bischoffs, auf die hier nicht weiter eingegangen werden kann, thatsächlich auch manche Verse besprochen sein mögen, in denen epische Cäsuren oder doppelte Senkungen durch kritische Sichtung der handschriftlichen Überlieferung oder durch Textemendationen beseitigt werden können, so bleiben sicherlich zahlreiche Verse übrig, in denen jene Freiheiten bei vorurteilsfreier Auffassung und ohne dem Ausdruck und der natürlichen Betonung Zwang aufzuerlegen, bestehen bleiben müssen.

So sind sicherlich die Skansionen, die er E St. XXV zur Beseitigung der in epischer Cäsur stehenden tieftonigen Silben der S. 359/360 von ihm citierten Verse beibringt, wie jeder Unbefangene zugeben wird, als durchaus gezwungene, unnatürliche und daher hinfällige zu bezeichnen. Auch gesteht G. L. Kittridge, ein Gegner der epischen Cäsur, der in vol. 28 der Chaucer Society Publications (Ser. II 16, Observations on the Language of Chaucer's Troilus, p. 389—405) alle Verse aus diesem Gedicht zusammengestellt hat, die mit epischer Cäsur gelesen werden, aber, wie er meint, durch Apokope des End-*e* oder Synkope des *e* der Endungen (*eth,* etc.) auf das normale Mass zurückgeführt werden können, nicht nur vereinzelte Ausnahmen zu, sondern überhaupt, dass die ganze Frage noch nicht als entschieden anzusehen sei, und Hampel führt a. a. O. S. 5 mehr als ein Dutzend Verse aus Chaucers Werken an, „die man nicht wohl ohne überschüssige Silbe in der Pause lesen kann".

Nach unserer im Wesentlichen mit den Ausführungen Skeats (Chaucer VI, General Introd. §§ 109—116), der sich seinerseits ja auch auf die »Engl. Metrik« beruft, übereinstimmenden Überzeugung ist die Zahl der epischen Cäsuren bei Chaucer eine ungemein viel grössere. Skeat sagt dort § 116:

»The caesura implies a pause. But elision can only take place where there is no pause. Hence the caesural pause always prevents elision. Hence, also, there is often a redundant syllable here, just as there is at the end of the line.«

Selbst wenn wir den Gegnern der epischen Cäsur das Zugeständnis machen wollen, dass das tonlose Ende *-e* in leichter Pause vor einem folgenden Vokal möglicherweise (wie denn die subjektive Auffassung, das Temperament und daher das Tempo des Vortragenden zu Chaucers Zeit wie heutigen Tages mit in Betracht kam und kommt) zu apokopieren ist, wie z. B. in dem Verse

At night was córne | intó that hóstelrie, A 23,

so ist dies doch in Versen mit schwerer Cäsur, wie in dem mittelsten der drei folgenden:

At Lýeyes wás he, | ánd at Sátalye,
Whan théy were wónne: | and át thé Gréte Sée
At máný a nóble arríve | hádde he bé, ib. 58—60

schwerlich der Fall, und noch unwahrscheinlicher in den zahlreichen Fällen, in denen es durch einen folgenden Konsonanten vor der Apokope geschützt ist, wie z. B.:

And wél ye wóote, | no víleinýe is it ib. 740,

oder wo die konsonantische Umgebung eines Vokals dessen Synkopierung erschwert oder verhindert, wie z. B.:

They dáuncen ánd they pléyen | at chés and tábles F 900.
With mighty máces | the bónes théy tobréste, A 2611,

oder wo die Endsilben *-le, -me, -ne, -re, -el, -em, -en, -er, -y, -ie* oder eine schwere tieftonige Endsilbe oder ein selbständiges Wort als überzählige Silbe vor der Cäsur stehen, wie z. B.:

As glád, as húmble, | as búsy in servýse, E 603
What shólde he stúdie | and máke himsélven wóod, A 184
Ye wóote your fórward | and I'it yów recórde, A 829
Tho séyde he, | O crúel góddes thát governe A 1303.
But sóre wéep she, | if óon of hém were déed A 148.

Diesen letzten Vers will Bischoff beispielsweise skandieren:

But sóre wéep shif óon of hém were déed,

und ebenso *Than máke thee rédy, quód shí cóme anón* in A 3720 statt der natürlichen und allein verständlichen Betonung und Aussprache *quod she, | I come anon.* Er beruft sich für derartige Zusammenziehungen auf den Reim *theeck*, aus *thee* (gedeihen) *ick*, mit *breeck* C 914. Hier aber haben wir es offenbar mit einer schon formelhaft gewordenen (ähnlich wie *nill* aus *ne will, niste* aus *ne wiste*) und daher allgemein verständlichen Versendung zu thun, die auch im Innern des Verses: *'So théek', quod hé,* A 3864, noch einmal vorkommt.

Im Übrigen können wir hier zum Beschluss dieser Betrachtung nur die durchaus zutreffenden Bemerkungen Skeats, mit Einschluss der Anmerkung, die wir an der zugehörigen Stelle in Klammern einfügen, aus seinem Chaucer Canon, Oxford 1900, S. 32, wo er über die epische Cäsur handelt, wiederholen:

»It is only necessary to observe here, that the student must allow for elisions and for extra syllables at the caesura, and even elsewhere, if he means to master Chaucer's versification. (There are pedants who will never understand this. When they come to l. 148 of the Prologue

But sorè weep she, | if oon of hem were deed,

they ignore the caesura, cut down the elleven syllables to ten, and insist on saying *shif.*) Patience and docility are required as well as a good ear; and above all, a mind not obstinately adherent to unfounded prepossessions. Nineteenth century ideas are sometimes wofully misleading. I can give no better advice to the learner than that he should read the lines much more slowly and deliberately than he is wont to read modern poems. Gabble and hurry are ruin to Middle-English verses.«

Neben den oben (S. 217) angeführten Hauptcäsuren kommen alle drei Arten derselben in selteneren Fällen auch noch nach dem ersten, resp. im zweiten, sowie nach dem vierten, resp. im fünften Takt vor und zwar dann meistens in Verbindung mit einer zweiten, an gewöhnlicher Stelle eintretenden, leichteren oder Nebencäsur. Gewöhnlich werden solche Doppelcäsuren durch das Enjambement veranlasst:

Byfél, || that, in that sésoun | ón a dáy, A 19
In Sóuthwerk | át the Tábard, || ás I láy, ib. 20
O régne, || that wólt no félawe | háve with thé! A 1624.
Is in this lárge | wórlde yspråd || — quod shé. B 1644
To Médes ånd | to Pérses yíven, || quod hé. ib. 3425.
And sófte untó himsélf, | he séyde: || „Fý! A 1773.

Manche Verse haben auch gar keine oder wenigstens nur eine sehr leichte Cäsur, so wenn sie hinter einer Konjunktion oder hinter einer Präposition eintritt, z. B.:

By fórward ánd by cómposítióun, A 848.
That I' was óf here félaweschípe anón, ib. 32.

Dass ebenso wie die Cäsur auch das Versende stumpf und klingend sein kann, geht schon aus den bisher citierten Beispielen zur Genüge hervor. Klingende Versausgänge sind bei Chaucer wohl etwas häufiger anzutreffen als stumpfe wegen der zahlreichen zu seiner Zeit noch tönenden aus *-e* oder *e* + Konsonant bestehenden Endungen.

Neben der durch die verschiedenen Cäsurarten und den Wechsel der Versausgänge bewirkten Mannigfaltigkeit dieses Metrums tragen nun auch noch die sonstigen metrischen Lizenzen des gleichtaktigen Rhythmus wesentlich dazu bei, so z. B. die Taktumstellung, und zwar sowohl die gewöhnliche als auch die rhetorische, beide zu Anfang des Verses, wie auch nach der Cäsur vorkommend: *Tróuthe and honóur, frédom and cóurtesíe* A 46; *Rédy to wénden,* ib. 21; *Sýngynge he wás* 91; *Wél couþe he sýnge* 246 etc. Fehlen des Auftaktes ist zwar seltener anzutreffen, kommt aber, obwohl ten Brink es für Chaucer bestreiten möchte, entschieden vor (vgl. oben § 4):

Ál bysmótered with his hábergeóun ib. 76
Ín a gówne of fáldyng tó the kné ib. 391
Gýnglen in a whistlyng wýnd as clére, ib. 170.

Häufiger sind doppelte Auftakte und doppelte Senkungen[1]) anzutreffen:

With a thrédbare cópe, | as ís a poúre scolér, 260
Of Éngelónd, | to Cáunterbúry they wénde, 16.

Silbenverschleifungen, wie *many a, th'array* aus *the array,* kommen häufig vor (vgl. das bei der Silbenmessung §§ 26, 27 über Chaucer Gesagte). Schwebende Betonung begegnet bei ihm meistens im Reim:

[1]) O. Bischoff sucht im ersten Abschnitt der oben citierten Abhandlung, Engl. Stud. XXIV, für den fünftaktigen Vers Chaucers auch das Vorkommen doppelter Senkungen zu bestreiten, denen von englischen Metrikern, wie A. J. Ellis und W. W. Skeat, ein breiter Raum zugestanden wird. Beweiskraft kann seinen Ausführungen hierfür so wenig wie für das angebliche Fehlen epischer Cäsur eingeräumt werden.

fifténe : Trámasséne 61/2; *daggére : spére* 113/4; *thing : writýng* 325/6. Enjambement und Reimbrechung behandelt er mit grossem Geschick.

§ 51. Im weiteren Verlauf der me. Epoche behielt dies Metrum im grossen und ganzen seinen bisherigen Bau, und nur in Einzelheiten weichen die verschiedenen Dichter von einander ab. Gower, von dem nur einzelne kürzere Proben dieses Metrums vorhanden sind, behandelte es im ganzen recht regelmässig und verlieh ihm namentlich durch Taktumstellungen und Abwechslung in der Anwendung der verschiedenen Cäsurarten die nötige Mannigfaltigkeit.

In dieser letzteren Hinsicht ist ein Rückschritt bei Occleve und Lydgate zu verzeichnen, welche fast immer nur stumpfe Cäsur nach dem zweiten oder lyrische Cäsur im dritten Takt eintreten lassen. Daneben begegnet bei dem letzteren häufig Fehlen des Auftaktes, so dass sogar der kürzeste, aus nur 8 Silben bestehende fünftaktige Vers (Nr. 13 der p. 216 verzeichneten verschiedenen Typen) aus seinen Gedichten belegt werden kann: *Ín al hást* | *Týdeús to sw'e* Storie of Thebes, 1093, ferner Typus 15: *Spécialý* | *háuyng rémembránce* 1083 etc. (vgl. die Beispiele in § 48). Stephen Hawes und Barclay gewähren der Cäsur wieder grössere Freiheit, gestatten sich aber zu oft doppelte Auftakte und doppelte Senkungen im Innern des Verses. Mit einer an Chaucer erinnernden oder ihm gleichkommenden Kunstfertigkeit wissen dagegen die schottischen Dichter des 15. und beginnenden 16. Jahrhs., Blynd Harry, Henrysoun, King James I, Douglas und namentlich Dunbar dies Metrum zu behandeln, während der spätere Lyndesay zu oft durch Zulassung schwebender Betonungen gegen das Gesetz der Übereinstimmung des Versaccents mit der natürlichen Wort- und Satzbetonung verstösst.

Die Entwickelungsgeschichte des neuenglischen fünftaktigen gereimten Verses liegt, wie diejenige des reimlosen, ausserhalb des Bereiches dieser Betrachtung (vgl. Schipper, Metrik, II, S. 193—222 und S. 256—374, Grundriss der engl. Metrik §§ 149—172).

DER STROPHENBAU.

I. ALLGEMEINER TEIL.

§ 52. Die Strophenbildung der antiken Poesie wie auch der Nachbildungen und Nachahmungen derselben beruht auf der Verbindung der Verse zu einem gegliederten Ganzen. Strophe heisst Wendung und bedeutet ursprünglich die Umkehr des gesungenen Liedes zur anfänglichen Melodje. Der Melodie, einer nach den Gesetzen des Rhythmus und der Modulation geordneten Folge von Tönen, entspricht in der Poesie eine nach den Gesetzen des Rhythmus geordnete Folge sinngebender Worte, und dem melodischen Abschluss der ersteren ist der Gedankenabschluss der letzteren analog. Aber auch innerhalb der Strophe machen sich gewisse Abschnitte und Ruhepunkte geltend, die mit der Entstehung der Strophe aus einzelnen Perioden zusammenhängen. Diese letzteren sind wieder aus den sogenannten rhythmischen Reihen zusammengesetzt, welche ihrerseits aus einem Komplex von Einzeltakten bestehen, die einem rhythmischen Hauptaccent unterworfen sind (vgl. § 1). Bei kürzeren Versen fällt das Ende der rhythmischen Reihe gewöhnlich mit dem Versende zusammen, längere Verse enthalten dagegen in der Regel zwei oder auch mehrere rhythmische Reihen.

§ 53. Die wesentlichsten Bestandteile der Strophe sind die Verse, und für den Bau zusammengehöriger Strophen, die in ihrer Gesamtheit ein

Gedicht ausmachen, ist es in der antiken Dichtung und ebenso in der mittelalterlichen und neueren die Regel (freilich keine ausnahmslose), dass die Verse derselben hinsichtlich ihrer Länge, resp. Taktzahl, ihres rhythmischen Baues und ihrer Anordnung einander gleichen. In der mittelalterlichen und neueren Poesie der westeuropäischen Kulturvölker kommt nun zu dieser Art der Strophenbildung noch ein neues Moment hinzu, nämlich die Verbindung der einzelnen Verse der Strophe durch den Endreim, und in dieser Hinsicht gilt das dem oben erwähnten, der Versgleichheit zusammengehöriger Strophen, analoge Gesetz, dass die Reimstellung, welche die einzelnen Verse zu Strophen verbindet, in allen Strophen (Ausnahmen s. § 56) die gleiche sein muss.

Von den drei Arten des Reimes, Alliteration, Assonanz und Endreim kommt hier nur die letztere in Betracht. In der angelsächsischen Poesie kommt der Endreim nur in vereinzelten Fällen (Reimlied, Passus in Elene etc.) mit Bewusstsein durchgeführt vor, findet aber zur Strophenbildung dort keine Verwendung. Dies geschieht erst in der mittelenglischen Zeit durch den Einfluss und nach dem Vorbilde der mittellateinischen und romanischen Lyrik, aus welcher jedoch zunächst nur die einfacheren Strophenformen Nachahmung fanden.

Was nun die Arten des für den Strophenbau so wichtigen Endreims anlangt, so sind drei Gruppen zu sondern, welche sich scheiden, A) nach der Zahl, B) nach der Beschaffenheit der vom Reim betroffenen Silben und C) nach der Stellung des Reimes innerhalb eines strophischen Gefüges.

§ 54. Die Gruppe A) umfasst dreierlei Reime, nämlich 1) den einsilbigen oder stumpfen oder männlichen Reim, wie *fond : lond; alwáy : dáy;* 2) den zweisilbigen oder klingenden oder weiblichen Reim, wie *after : rafter, sithes : tithes* (diese so benannt nach den einsilbigen männlichen und den zweisilbigen weiblichen Geschlechtsformen des provenzalischen Adjektivs, wie masc. *bos*, fem. *bona;* masc. *amatz*, fem. *amada*) und 3) den dreisilbigen oder gleitenden Reim, wie *súnegen : múnegen* Pat. Nost. 141/2; *béryis : méry is* Cant. Tales B 4155/6.

§ 55. Zu Gruppe B) gehören: 1) der rührende oder reiche Reim, der vorliegt bei zwei Wörtern mit gleicher Lautung aber verschiedener Bedeutung, z. B. a) zwei einfache Wörter: *londe* (Inf.): *londe* (Subst.) K. Horn 753/4; b) ein einfaches und ein zusammengesetztes Wort: *leue : bileue* ib. 741/2; c) zwei zusammengesetzte Wörter: *recorde : accorde* Chauc. A 828/9; 2) der gleiche Reim, eine allzu bequeme, von sorgfältigen Dichtern gemiedene Reimart, bei welcher ein Wort mit sich selbst reimt, z. B. *sette : sette* K. Horn 757/8; 3) der gebrochene Reim, wobei a) ein Bestandteil des Reimes aus zwei Wörtern besteht, z. B. *time : bi me* K. Horn 533/4 oder der oben erwähnte, zugleich gleitende Reim *beryis : mery is*; b) ein einsilbiges Wort mit der ersten Silbe eines zweisilbigen Wortes reimt, dessen zweite Silbe den Anfang des nächsten Verses bildet, z. B. *morn : corn — er*, eine komische Reimart, die kaum in mittelenglischer Zeit vorkommen dürfte, bei den neuenglischen Dichtern aber öfters anzutreffen ist; 4) der Doppelreim, dreisilbig, in welchem aber, zum Unterschied von dem gleitenden Reim, der dem Verse zwei überzählige Endsilben liefert, die erste und die letzte Silbe der beiden Reimwörter zwei Hebungen des Verses tragen: *enténciòun : reprehénciòun* Chauc. Troil. I, 683/4; 5) der erweiterte Reim, wobei eine der Reimsilbe vorangehende tonlose Vorsilbe oder ein dem Reimworte vorangehendes unbetontes Wort mitreimt (meist zufällig) *biforne : iborne* ib. 296/8; 6) der unaccentuierte

Reim, in welchem nicht, wie es Regel ist, die betonten Stammsilben mehrsilbiger germanischer Wörter zusammen reimen, sondern nur die unbetonten Flexionssilben, Ableitungssilben oder Suffixe, z. B. in dem Liede auf den Bruch der Magna Charta *láweles : lóreles : námeles* 30—31, *wrécful : wróngful : sínful* 66—68. Reime dieser Art begegnen häufig in der freien Richtung der alliterierenden Langzeile, sowie in den späteren, zum Teil in Strophen aus alliterierend-reimenden Versen geschriebenen Miracle-Plays (vgl. Schipper, Metrische Randglossen, Engl. Stud. X, pp. 196—200). Eine Abart davon ist der accentuiert-unaccentuierte Reim, in welcher mit einer rhythmisch und durch den Wortton accentuierten Silbe eine in beiderlei Hinsicht unaccentuierte Silbe reimt, z. B. *inténdyng : hýng*; *súthly to sáne : bréd in Brítane*. (Vgl. dazu Luick's Darstellung p. 171/2, §§ 56—58). In der strengeren Kunstpoesie ist diese Reimart (vgl. dazu noch Metrik II, pp. 145, 146) natürlich verpönt.

§ 56. Zur Gruppe C) gehört 1) der Binnenreim, von den Engländern *Sectional Rhyme* genannt, weil durch einen solchen zwei innerhalb eines Halbverses stehende Reime verbunden werden. Dieser Reim kommt schon in ags. Dichtungen öfters, wenn auch wohl meistens nur zufällig vor, z. B. *sǽla and mǽla : þæt is sōð metod* Bw. 1611; auch in me. Denkmälern begegnet dieser Reim häufig, so z. B. in Barbour's Bruce in zahlreichen Fällen, z. B. *and till Ingland agayne is gayne* I, 144, III, 185; *Wyst thai assemblit war, and quhar* II, 562; 2) der umgestellte Reim (*Inverse Rhyme* von Guest benannt), der hauptsächlich in der volkstümlichen vierhebigen neuenglischen Langzeile vorkommt und darin besteht, dass die letzte accentuierte Silbe des ersten Halbverses mit der ersten accentuierten Silbe des zweiten Halbverses reimt:

These steps both reach | and teach thee shall
To come by thrift | to shift withall. (Tusser)

3) der leoninische Reim, so genannt nach einem Dichter des Mittelalters namens Leo (etwa um 1150), der Hexameter schrieb, die in der Mitte (vor der Hauptcäsur) und zu Ende reimen. Vereinzelt kamen solche Verse aber auch schon bei den classischen Dichtern vor, z. B. bei Ovid: *Quot caelum stellas | tot habet tua Roma puellas.* Diese Reimart begegnet planmässig durchgeführt schon im ags. Rhymyng Poem, vereinzelt und zufällig aber auch in anderen ags. Dichtungen, und zwar immer häufiger vorkommend in denjenigen der späteren Zeit, in denen er dann die zwei Halbverse eines Langverses durch den Endreim verbindet und so zugleich auch die allmähliche Auflösung der alliterierenden Langszeile zu zwei Kurzzeilen bewirkt, wie sie in gewissen Stücken der ags. Chronik, bei Layamon, in den Sprüchen Ælfred's und anderen Dichtungen vorkommen, z. B. *his sedes to sowen, his medes to mowen* Spr. 93/4; *þus we uerden þere, and for þi beoþ nu here* Layamon 13879/80 (vgl. Abschnitt VII § 3 und die folgenden); 3) der eingeflochtene Reim (*rime entrelacée*) in dem zwei aufeinanderfolgende, durch den Reim verbundene Verse an paralleler Stelle (vor der Cäsur) durch einen zweiten Reim gebunden werden, wodurch zwei paarweise reimende Langverse dann zu vier kreuzweise reimenden Kurzversen *(abab)* aufgelöst werden, wie dies z. B. im Verlauf von Rob. Manning's Reimchronik geschehen ist (vgl. die Beispiele § 47). Werden dagegen Langverse ohne eingeflochtenen Reim lediglich durch die Anordnung der Schrift oder des Druckes zu Kurzversen aufgelöst, so entsteht 4) der unterbrochene Reim, entsprechend der Formel *abcb*; beide Reimarten, der eingeflochtene wie der unterbrochene, lassen sich natürlich aber auch auf andere kürzere wie auch

längere Versarten übertragen; 5) der umschliessende oder umarmende Reim, welcher der Formel *abba* entspricht und in der me. Poesie nur selten anzutreffen ist, in späterer Zeit aber doch vorkommt, so z. B. im Abgesang einer Strophenform des *Flyting Poem* zwischen Dunbar und Kennedy; 6) der Schweifreim (*rime couée*) entsprechend der Formel *aabccb* (vgl. die Beispiele §§ 62, 64—66).

§ 57. Die Verwendung des Reims zur Strophenbildung geschah in der me. Poesie nach dem Vorbilde der provenzalischen und nord-französischen Lyrik, in welcher der Reim zur Bildung einer Strophe unerlässliches Erfordernis war. Für einzelne einfache Strophenformen kann auch die mittellateinische kirchliche Lyrik massgebend gewesen sein, in welcher der Reim damals aber auch bereits durchgedrungen war. Die von den Provenzalen praktisch und theoretisch ausgebildeten Regeln für die Verwendung des Reims zum Strophenbau wurden nur in laxer Weise von den Nordfranzosen und noch freier von den mittelenglischen Dichtern nachgebildet; doch galt in der späteren eigentlichen Kunstpoesie ein strengerer Brauch als in der volkstümlichen Lyrik. Gewisse allgemeine Gesetze für die Verwendung des Reimes zur Strophenbildung sind schon oben (§§ 52, 53) angeführt worden. Hier möge nur noch auf einige besondere Punkte von Wichtigkeit hingewiesen werden.

Wie in der romanischen Poesie, so giebt es auch in der mittelenglischen einreimige und mehrreimige Strophen und zwar werden bei den letzteren nur in einigen späteren Dichtungen der Kunstpoesie (Balladen) in allen Strophen die nämlichen Reime (hinsichtlich ihres Klanges) verwendet. Für gewöhnlich haben sowohl bei den einreimigen wie bei den mehrreimigen Strophen alle Strophen verschiedene Reime und nur die Anordnung derselben ist die gleiche. Nur bei der späteren volkstümlichen Balladendichtung und in den sogenannten ungleichmetrischen *lays* (auch in gewissen neuengl. Oden) kommt es vor, dass ein Gedicht Strophen mit verschiedener Reimstellung und sogar von verschiedener Form enthält, z. B. septenarische und Schweifreimstrophen gemischt. Nur selten begegnet es, dass ein Vers nicht in derselben Strophe, in der er sich befindet, sondern erst in der nächsten durch den Reim gebunden wird. Ebenso wie diese Erscheinung — den »Körnern« der deutschen Metrik entsprechend —, so sind auch die in der provenzalischen Poesie unerlaubten, ganz ungebundenen Verse in der mittelenglischen Dichtung nur selten anzutreffen. Desto häufiger dagegen kommt die bei den Provenzalen und Nordfranzosen übliche sogenannte Reimverkettung (*concatenatio*) in der mittelenglischen Dichtung vor und zwar in verschiedenerlei Weise: nämlich 1) durch Wiederholung des Reimworts oder eines in der Nähe desselben stehenden Wortes des letzten Verses einer Strophe zu Anfang des ersten Verses der folgenden Strophe, oder 2) — seltener begegnend — des Schlussverses einer Strophe nebst dem Reim als Anfangsvers der folgenden Strophe oder 3) durch Wiederaufnahme des letzten Reimes einer Strophe als erster Reim der folgenden. Durch derartige Verkettungen können auch Auf- und Abgesang mit einander verknüpft sein; ja, sie können sogar so weit gehen, dass die einzelnen Verse derselben Strophe und eines ganzen Gedichts auf diese Art mit einander verbunden werden, wie in dem sogenannten *Rhyme-beginning Fragment* (Furnivall, Early English Poems and Lives of Saints, p. 21; Metrik I, p. 317).

§ 58. Eine viel häufiger vorkommende Art der Verknüpfung der einzelnen Strophen unter einander wird bewirkt durch den Refrain, von den Provenzalen *refrim*, d. h. Wiederhall, von den Deutschen Kehrreim

genannt, worunter der mehr oder weniger gleich lautende Schluss jeder Strophe zu verstehen ist. Der Refrain ist volkstümlichen Ursprungs und aus der Anteilnahme des Volks an volkstümlichen oder kirchlichen Liedern mittelst Wiederholung gewisser Rufe, Wörter oder Sätze zum Schluss einzelner Verse oder Strophen hervorgegangen. In der Regel findet sich der Refrain am Schluss einer Strophe, in seltenen Fällen im Innern derselben oder sowohl im Innern als am Schluss, wie z. B. in einer späten, von Ritson, Ancient Songs and Ballads II, p. 75 mitgeteilten Ballade.

Im Ags. ist nur ein einziges Gedicht, Déor's Klage, bekannt, in welchem der Refrain, und zwar als Wiederholung eines ganzen Verses vorkommt. In der mittelenglischen Poesie ist ebenfalls die teilweise oder vollständige Wiederholung eines Verses die gewöhnlichste Art des Refrains. Ja, es werden auch zwei oder selbst mehrere Verse wiederholt, so dass sogar eine ganze Strophe als Refrain zu den Hauptstrophen des Liedes hinzutreten kann und dann zunächst auch wohl dem ganzen Liede vorangestellt wird (vgl. Böddeker, WL X). In der englischen Metrik wird der Refrain *Burthen* genannt, und zwar ist darunter nach Guest die genaue oder wenigstens teilweise Wiederholung derselben Worte zu verstehen. Zu unterscheiden davon ist der sogenannte *Wheel,* worunter nur die Wiederholung desselben Rhythmus als Zusatz zu einer Strophe zu verstehen ist, und da ein solcher refrainartiger Zusatz öfters in der mittelenglischen Poesie mittelst ganz kurzer, gewöhnlich eintaktiger Verse, die Guest *bob*-Verse nennt, an den eigentlichen Strophenkörper hinantritt, so bezeichnet er einen derartigen Strophenabschluss mit dem Namen eines *bob-wheel.*

§ 59. Die letzten Bemerkungen berühren sich schon mit einem anderen wichtigen Punkt der Lehre vom Strophenbau, nämlich der Gliederung der Strophe. Diese beruht gleichfalls auf dem Vorbilde der mittellateinischen und namentlich der romanischen Lyrik.

Für das Wesen der letzteren sowie für die in derselben gültige Terminologie sind besonders Dante's Schrift De vulgari eloquentia (*Opere minori di Dante Alighieri,* Ed. di Pietro Fraticelli, Firence, 1858, vol. II, p. 146 ff.), sowie Böhmer's Monographie »Über Dante's Schrift de vulgari eloquentia«, Halle 1868 zu vergleichen. Der deutschen Metrik sind gleichfalls mehrere hier gebrauchte Benennungen entnommen.

Wir unterscheiden für das Mittelenglische zwei Gruppen von Strophen, nämlich teilbare und unteilbare Strophen, zu welch letzteren wir auch die einreimigen rechnen. Die teilbaren bestehen entweder aus zwei gleichen Teilen (zweiteilige gleichgliedrige Strophen) oder aus zwei ungleichen Teilen (zweiteilige ungleichgliedrige Strophen) oder endlich aus zwei gleichen Teilen und einem ungleichen (dreiteilige Strophen). Die sämtlichen früher betrachteten Versarten können in diesen Strophenarten entweder gesondert oder gemischt zur Verwendung gelangen, wonach wir ferner für jede der einzelnen Gruppen noch gleichmetrische und ungleichmetrische Strophen zu unterscheiden haben.

§ 60. Die zweiteiligen gleichgliedrigen Strophen, die in der einfachsten Form aus zwei gleichen Perioden oder Stollen (zusammengesetzt aus einem Vorder- und einem Nachsatz) bestehen, sind als die eigentlichen Grundformen aller strophischen Dichtung anzusehen, z. B. folgende Strophe aus Psalm CXVIII:

I. Per. { Vorders.: *Schrive unto þe sall I*
         Nachs.: *In righting of hert for-þi;*
II. Per. { Vorders.: *In þat þat I lered, mare and lesse,*
          Nachs.: *Domes of thi rightwisenesse.*

Andere Beispiele mit kreuzweiser Reimstellung, sowie aus ungleichmetrischen Versen mit akatalektischem Vordersatz und katalektischem Nachsatz finden sich § 2.

Solche gleichgliedrige Strophen, wie diese, können nun beliebig in beiden Gliedern gleichmässig erweitert werden, ohne dass sie den gleichgliedrigen Charakter verlieren.

§ 61. Einer fortgeschritteneren Epoche der Strophenbildung gehören die zweiteiligen ungleichgliedrigen Strophen an, die übrigens auch schon in der provenzalischen Poesie vorkommen und aus einer entweder bloss durch Verszahl und folglich auch durch Reimstellung oder zugleich auch durch Versarten von einander abweichenden *frons* (Stirn) und *cauda* (Schweif, Abgesang) bestehen. Dabei können beide Teile verschiedene Reime haben oder auch durch mehrere gleiche oder wenigstens einen gleichen Reim mit einander verbunden sein, wie z. B. in folgendem Gedicht Dunbars:

Stirn: { *My heid did yak yesternicht,*
This day to mak that I na micht;
Schweif: { *Sa sair the magryme dois me menȝie,*
Perseing my brow as ony ganȝie,
That scant I luik may on the licht.

§ 62. Die verbreitetste und zugleich wohl auch früheste Kunstform der Strophenbildung aber ist die dreiteilige, die mit Vorliebe in der romanischen Poesie, bei Italienern, Provenzalen und Nordfranzosen, entwickelt und verwendet wurde. Die dreiteiligen Strophen bestehen aus zwei gleichen Teilen und einem ungleichen, die auf verschiedene Weise geordnet sein können und danach auch verschieden benannt werden. Stehen die beiden gleichen Teile voran, so heissen sie pedes (Stollen, beide zusammen: der Aufgesang) und der ungleiche, die Strophe abschliessende Teil heisst cauda (Schweif oder Abgesang). Steht der ungleiche Teil voran, so heisst er frons (Stirn) und die beiden gleichen Teile, die dann den Schluss bilden, heissen versus (Wenden). Die erstere Anordnung aber ist die gewöhnliche. Die Sonderung der beiden Hauptteile, des Aufgesangs und des Abgesangs, wird nun erstens bewirkt durch die Pause zwischen beiden, die in der romanischen Poesie regelmässig, in der mittelenglischen gewöhnlich die beiden Teile trennt, und zweitens namentlich durch die Verschiedenheit des Baues, sei es bloss hinsichtlich der Reimstellung oder auch des Versbaues, bezw. der Verszahl beider Teile, die aber auch dann gewöhnlich durch eine Pause von einander getrennt sind. Die gewöhnlichsten Arten sind danach die folgenden: 1. Verändertes Metrum des Abgesangs, d. h. längere oder kürzere Verse als die der Stollen, wogegen veränderter Rhythmus nur in den *bob-wheel*-Strophen vorkommt. 2. Grössere oder geringere Verszahl des Abgesanges als eines der beiden Stollen, wodurch natürlich auch abweichende Reimstellung bedingt wird. Oft werden diese beiden Arten, also verändertes Metrum und veränderter Umfang, mit einander kombiniert. 3. Bloss abweichende Reimstellung bei gleichem Metrum. Dieselben Möglichkeiten für die Herstellung der Ungleichheit der beiden Hauptteile gelten natürlich auch bei voranstehender Stirn und folgenden Wenden.

In allen diesen Fällen können die beiden Hauptteile völlig verschiedene Reime haben oder sie können auch durch einen oder mehrere gleiche Reime mit einander verknüpft sein. Letzteres ist die mehr kunstmässige Form. Beide Hauptarten der Anordnung, nämlich zwei Stollen + Abgesang und Stirn + zwei Wenden, mögen zunächst durch Beispiele (Böddeker, Weltl. Lieder III und Geistl. Lieder X) veranschaulicht werden:

I. St. { *With longyng y am lad,*
On molde y waxe mad,
A maide marreþ me;

II. St. { *Y grede, y grone, vnglad,*
For selden y am sad
Þat semly forte se.

Abg. { *Leuedy, þou rewe me!*
To rouþe þou hauest me rad;
Be bote of þat y bad,
My lyf is long on þe.

Stirn { *Jesu, for þi muchele miht,*
þou ȝef vs of þi grace,
Þat we mowe dai and nyht
þenken o þi face.

I. Wende { *In myn herte hit doþ me god,*
When y þenke on iesu blod,
þat ran doun bi ys syde,

II. Wende { *From is herte doun to is fot;*
For ous he spradde is herte blod,
His woundes were so wyde.

Theoretisch könnte die zweite Strophe auch als aus zwei Stollen und zwei Wenden bestehend, also als eine vierteilige Strophe von je zwei gleichen Gliedern, aufgefasst werden. In der me. Poesie kommen viele derartige Strophenformen vor, die aber doch wegen des gewöhnlich grösseren Umfangs des einen Gliederpaares meist einen dreiteiligen Eindruck machen. Auch im Bau des ganzen Liedes wurde in der romanischen Poesie die Dreiteiligkeit durchgeführt, indem dasselbe aus drei oder sechs Strophen, also aus drei gleichen Strophengruppen, bestehen konnte oder gewöhnlich aus sieben oder fünfen, also aus zwei gleichen Teilen und einem ungleichen. Vielfach wurde dies auch in der mittelenglischen Kunstpoesie nachgebildet, namentlich in der Form der Ballade.

§ 63. Für diese letztere Dichtungsform hauptsächlich kam noch eine andere, aus der romanischen Kunstpoesie entnommene Eigentümlichkeit im Bau eines lyrischen Gedichts in Aufnahme, nämlich das Geleit, bei den Provenzalen, *tornada*, d. h. Wendung, Apostrophe, Anrede, genannt, bei den Nordfranzosen *envoi*, welcher Ausdruck oft auch von den mittelenglischen Dichtern beibehalten wurde. Das Geleit ist ein kleiner Epilog zum eigentlichen Gedicht und musste bei den Provenzalen dieselbe Form haben wie der Schlussteil der vorhergehenden Strophe, so wie es auch inhaltlich mit dem Gedicht in einem gewissen Zusammenhang steht, wenn es auch in der Regel persönlichen Beziehungen gewidmet ist. Denn der Dichter wendet sich mit dem Geleit entweder an das Gedicht selber, gewissermassen mit einem Scheidegruss, oder an den Boten, der das Gedicht einem Gönner oder meistens der Geliebten überbringen soll, oder auch mit Empfehlungen oder Lobsprüchen an diese Person selber.

Ähnlichen Inhalt hat das Geleit gewöhnlich auch in der mittelenglischen Poesie. Doch kommen sowohl in dieser Hinsicht als auch namentlich in der Form Abweichungen von dem provenzalischen Brauche vor, so dass dreierlei Arten von Geleiten im Mittelenglischen unterschieden werden können, nämlich 1. wirkliche Geleite, 2. formell geleitartige Schlussstrophen, 3. inhaltlich geleitartige Schlüsse.

Bei den wirklichen Geleiten, die vorwiegend in Betracht kommen, sind a) solche zu unterscheiden, deren Form von der Strophe des Liedes abweicht, wie z. B. bei dem Gedicht Weltl. Lieder XII der Böddecker'schen Sammlung (Anrede an die Geliebte) oder Chaucer's in siebenzeiligen Strophen abgefasstes Gedicht *Compleynte to his Purse* (fünfzeiliges an den König gerichtetes Geleit) und b) solche, deren Form mit der Strophenform des Liedes übereinstimmt, z. B. Böddeker, Weltl. Lieder XIV (Gruss an die Geliebte) Dunbar's *Goldin Terge* (Anrede an das Gedicht). Bei längeren Gedichten hat bisweilen das Geleit auch einen grösseren Umfang, z. B. das aus sechs sechszeiligen Strophen bestehende Geleit zu Chaucer's in siebenzeiligen Strophen geschriebenem Gedicht *The Clerkes Tale*.

Formell geleitartige Schlussstrophen, die gewöhnlich kürzer

als die Hauptstrophen, aber diesen ähnlich sind, finden sich: Böddeker, Geistl. Lieder III, Weltl. Lieder VII u. a. m.

Eine inhaltlich geleitartige Schlussstrophe enthält u. a. das Gedicht Böddeker, Weltl. Lieder IV (Anrede an einen anderen Dichter). Verschiedene geistliche Lieder enthalten Anreden an Gott, Christus, die h. Jungfrau, Aufforderungen zum Gebet, die auch allenfalls hierher gerechnet werden könnten, so z. B. Böddeker, Geistl. Lieder XIV, Furnivall, *Hymns to the Virgin* (EETS. 24) p. 39 etc.

II. BESONDERER TEIL.

A) ZWEITEILIGE GLEICHGLIEDRIGE STROPHEN.

§ 64. 1. Gleichmetrische Strophen. Die einfachste zweiteilige gleichgliedrige Strophe ist diejenige, welche nur aus zwei gleichmetrischen Versen besteht. Diese Form wurde indess in mittelenglischer Zeit gewöhnlich zu längeren unstrophischen Gedichten verwendet, und wenn sich auch einige derselben ganz oder wenigstens teilweise in zweiteilige Strophen einteilen lassen, so ist bei ihnen doch wohl an eine beabsichtigte strophische Gliederung nicht zu denken.

Entschieden strophisch gegliedert sind dagegen andere, zu kurzzeiligen Strophen mit unterbrochenen Reimen (*abcb*) geordnete, also thatsächlich langzeilig reimende Gedichte, die in ähnlichen Rhythmen wie das Poema Morale geschrieben sind, nämlich die meist in katalektischen Tetrametern abgefassten mittelenglischen Balladen späterer Zeit (vgl. § 2). Dasselbe gilt für die in alexandrinischen Versen abgefassten Gedichte, die indess auch meistens epischer Natur sind. Viertaktige Reimpaare dienen gleichfalls zu Dichtungen erzählenden Inhalts, doch finden diese auch für die Lyrik Verwendung, und so ist denn eine aus zwei derartigen kurzen Reimpaaren bestehende Strophe, reimend nach der Formel *aabb*, als die einfachste in mittelenglischer Zeit thatsächlich vorkommende zweiteilige gleichgliedrige Strophenform anzusehen. Ein Beispiel der Art wurde oben mitgeteilt (vgl. § 60).

Regelmässiger Wechsel stumpfer und klingender Reime ist bei dieser einfachen Strophe, die eigentlich nichts weiter ist als fortlaufende Reimpaare mit einer Pause nach jeder vierten Zeile, höchst selten zu beobachten, wie dies überhaupt für alle Strophenformen der me. Poesie gilt. Entschiedener tritt der strophische Charakter zu Tage, wenn ein Refrainvers den Schluss einer jeden Strophe bildet, wie dies häufig in Dunbar'schen Gedichten vorkommt, so z. B. in seiner bekannten Dichtung Lament for the Makaris:

I that in heill wes and glaidness,
Am trublit now with gret seikness,
And feblit with infirmitie;
Timor Mortis conturbat me.

Our plesance heir is all vane glory,
This fals Warld is bot transitory,
The flesche is brukle, the Feynd is sle,
Timor Mortis conturbat me.

Aus der einfachen vierzeiligen Strophe entsteht durch Verdoppelung die achtzeilige *aabbccdd*, die aber in der me. Poesie nicht beliebt war. Hieran schliessen sich Strophen aus viertaktigen Versen mit der Reimstellung *abcb*, wofür die § 38 zitierten achttaktigen Verse als Beispiel dienen können, falls sie zu Kurzzeilen aufgelöst werden. Daselbst ist ein anderes zu finden für die viel beliebtere Strophenform aus kreuzweise reimenden Versen *abab*, aus der durch Verdoppelung die Strophenformen

ababcdcd, *ababcbcb* oder mit vollständiger Durchreimung *abababab* entstehen, für welche letztere Art ein Beispiel vorliegt in dem Gedicht bei Böddeker, Geistl. Lieder XVI und in dem schönen Gedicht A Luve Ron von Thomas de Hales (Morris, Old Engl. Misc. p. 93) mit teilweise durchgeführtem Wechsel stumpfer und klingender Reime:

A Mayde cristes me bit yorne,	*Þat treowest were of alle berne*
Þat ich hire wurche a luue ron,	*And beste wyte cuþe a freo wymmon.*
For wham heo myhte best ileorne	*Ich hire nule nowiht werne,*
To taken on oþer soþ lefmon	*Ich hire wule teche as ic con.*

Strophen mit derselben Reimstellung aus vierhebigen Versen sind ebenfalls anzutreffen, und zwar kommen beide Arten, vierzeilige wie achtzeilige, öfters vor, beide zusammen aber in dem Gedicht bei Böddeker, Weltl. Lieder XVI. Auch aus dreitaktigen Versen sind derartige Strophen öfters zusammengesetzt, und zwar gleichfalls sowohl vierzeilige, z. B. Polit. Poems and Songs I, 270, als auch achtzeilige, z. B. Böddeker, Geistl. Lieder XV (vgl. auch § 47).

§ 65. An die vier- und achtzeiligen zweiteiligen, gleichgliedrigen, gleichmetrischen Strophen schliessen sich zweckmässigerweise die sechszeiligen Strophen dieser Art an und zwar gehört hierher eine besondere Art der Schweifreimstrophe, deren Wesen und Entstehung erst bei der Betrachtung der ungleichmetrischen Hauptart derselben näher zu erörtern sein wird. Die hier zu erwähnenden gleichmetrischen sechszeiligen Strophen haben dieselbe Reimstellung, wie die gewöhnliche Schweifreimstrophe, also *aabccb*. Ein Beispiel gewährt ein Lied bei Ritson, *Anc. Songs,* I, 70:

Sith Gabriel gan grete
Ure ledi Mari swete,
That godde wold in hir lighte,
A thousand yer hit isse,
Thre hundred ful iwisse
Ant over yeris eighte.

Durch Verdoppelung dieser Strophe entsteht die zwölfzeilige mit der Reimstellung *aabccbddbeeb* oder auch mit der künstlicheren Reimstellung *aabaabccbccb*; wie z. B. bei Böddeker, Geistl. Lieder II.

Eine weitere Modifikation der einfachen sechszeiligen Strophe ist die, dass in jeder Halbstrophe zu den beiden Reimpaaren ein dritter Reimvers hinzugefügt wird, so dass eine achtzeilige Strophe mit der Reimstellung *aaabcccb* entsteht, wovon ein Gedicht in vol. 25 (p. 37) der EETS eine Probe gewährt. Die nämliche Strophenart, aus zweitaktigen Versen gebildet, kommt in den Coventry Mysteries p. 342 vor.

§ 66. 2. Ungleichmetrische Strophen. Hier ist zunächst im Anschluss an den letzten Paragraphen die eigentliche Hauptform der Schweifreimstrophe zu betrachten. Die Schweifreimstrophe besteht für gewöhnlich aus vier viertaktigen und zwei dreitaktigen Versen, welche reimen in der Stellung $aa_4b_3cc_4b_3$, wie folgende Probe (Böddeker, Geistl. Lieder XVII) veranschaulichen möge;

Lustneþ alle a lutel þrowe,
ȝe þat wolleþ ou selue yknowe,
Unwys þah y be:
Ichulle telle ou ase y con,
Hou holy wryt spekeþ of mon;
Herkneþ nou to me.

Den dreiteiligen Charakter der Halbstrophe, deren letzter Vers, der eigentliche Schweifvers, ursprünglich nichts anderes ist als ein Refrain, und den volkstümlichen Ursprung der Strophe aus volkstümlichen Wechsel-

gesängen, sowie dem daraus hervorgegangenen kirchlichen Responsoriengesang und weiter aus den Sequenzen und Prosen des Mittelalters hat schon Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Laiche, p. 27 nachgewiesen (vgl. Engl. Metrik I, pp. 353—357).

Einem Sequenzenverse, wie

Egidio psallat coetus | *iste letus,* | *Alleluia*

entspricht in seiner dreifachen Gliederung das erste Glied der oben zitierten mittelenglischen Schweifreimstrophe:

Lustneþ alle a lutel þrowe | *ȝe þat wolleþ ou selue yknowe* | *Unwys þah y be.*

Wurden zwei solche Langverse, die durch den Reim des letzten Gliedes mit einander verbunden sind, während die beiden ersten Glieder derselben mittelst leoninischen Reimes zusammen reimen, zu sechs Kurzversen aufgelöst unter einander geschrieben, so entstand eben die schon in der mittellateinischen Poesie sehr beliebte und aus dieser in die Poesie der romanischen und germanischen Völker übergegangene Schweifreimstrophe obiger Form.

Beliebter noch als diese Form mit stumpfen Reimen der Schweifverse war diejenige mit klingenden Reimen, wie auch in der durch Verdoppelung aus derselben hervorgegangenen zwölfzeiligen Schweifreimstrophe, reimend in der Form *aabccbddbeeb*, die u. a. vorliegt in einem Gedicht bei Böddeker, Weltl. Lieder VIII:

Lenten ys come wiþ loue to toune,
Wiþ blosmen and wiþ briddes roune,
  Þat al þis blisse bryngeþ;
Dayes eȝes in þis dales,
Notes suete of nyhtegales,
  Vch foule song singéþ.
Þe þrestlecoc him þreteþ oo;
Away is huere wynter woo,
  When woderoue springeþ.
Þis foules singeþ ferly fele,
Ant wlyteþ on huere wynter wele,
  Þat al þe wode ryngeþ.

Diese Strophe war in der mittelenglischen Poesie sehr beliebt, sowohl in der Lyrik, als auch in der Legenden- und Romanzendichtung, sowie in der späteren dramatischen Poesie (vgl. O. Wilda, Über die örtliche Verbreitung der zwölfzeiligen Schweifreimstrophe in England, Breslauer Dissert. 1887).

§ 67. Von Weiterbildungen der Schweifreimstrophe sind zunächst die Erweiterungen zu erwähnen, welche durch Hinzufügung eines dritten Verses zu den Hauptversen jeder Hauptstrophe entstehen, so dass das Schema einer solchen achtzeiligen Strophe $aaa_4b_3ccc_4b_3$ ist. Strophen dieser Art begegnen in der frühmittelenglischen Lyrik (z. B. Böddeker, Weltl. Lieder X nebst Refrainstrophe, Polit. Lieder V, vierhebige Hauptverse und dreitaktige Schweifverse) und auch bei späteren Dichtern, so bei Dunbar, dessen Gedicht *Off the Fenȝeit Freir of Tungland* in derselben geschrieben ist; auch in den Miracle Plays war sie beliebt. Gleichmetrische Strophen dieser Art wurden schon oben (§ 65) erwähnt. Ein weiterer Schritt in der Entwicklung der Schweifreimstrophe ist dann der, dass die Hauptverse der Halbstrophe kürzer werden, als der Schweifvers. Auch für diese Art waren schon die Vorbilder in der mittellateinischen wie in der provenzalischen und altfranzösischen Poesie vorhanden (vgl. Metrik I, 366). In me. Zeit kommt indess diese Strophenform nicht allzu häufig vor. Ein Beispiel gewährt Dunbar's Gedicht *Of the Ladyis Solistaris at Court:*

Thir Ladyis fair,
That makis repair,
And in the Court ar kend,
Thre dayis thair
Thay will do mair
Ane mater for till end,

Than thair gud men
Will do in ten,
For ony craft thay can;
So weill thay ken,
Quhat tyme and quhen,
Thair menes thay sowld mak than.

Denselben rhythmischen Bau haben die Verse der alten Ballade *The Notbrowne Maid* in Percy's Reliques vol. II, wo das Gedicht in zwölfzeiligen Strophen aus vier- und dreitaktigen Versen gedruckt ist, während Skeat es in seinen Specimens of Engl. Literature in Strophen aus sechs Langzeilen gedruckt hat. Beide Anordnungen lassen die Verwandtschaft dieses Metrums mit septenarischen Versen deutlich zu Tage treten.

§ 68. Auch dies Metrum fand in der Auflösung zu vier Zeilen als eine der beliebtesten ungleichmetrischen Strophen zweiteiligen gleichgliedrigen Baues häufige Verwendung, namentlich in der Balladendichtung als sogenanntes *Common Metre*. Ein Beispiel für die langzeilig reimende obwohl in der Anordung zu Kurzzeilen aufgelöste Form ist schon oben (§ 42) zitiert worden. In kurzzeilig reimender Gestalt tritt uns diese Strophe schon entgegen in Wright's Polit. Poems II, 249:

Freeres, freeres, wo ȝe be,
ministri malorum!
For many a manes soule bringe ȝe
ad poenas infernorum.

Der klingende Ausgang der dreitaktigen Verse ist im ganzen selten, sowohl in mittelenglischer als auch in neuenglischer Zeit, wo die Strophe gleichfalls sehr beliebt ist und auch in verdoppelter, achtzeiliger Gestalt öfters vorkommt.

B) EINREIMIGE, UNTEILBARE UND ZWEITEILIGE UNGLEICHGLIEDRIGE STROPHEN.

§ 69. Die hier zusammengefassten verschiedenen Strophenarten stehen miteinander in einem inneren Zusammenhange, insofern die unteilbaren und die zweiteiligen ungleichgliedrigen Strophen gewöhnlich mit einem einreimigen Strophenbestandteil zusammengesetzt sind.

Die einreimigen Strophen lassen sich in ihrer Gesamtheit keiner der anderen Strophenarten unterordnen. Vierzeilige und achtzeilige werden in ihrer syntaktischen Gliederung gewöhnlich einen zweiteiligen, gleichgliedrigen Eindruck machen (*aa; aa. — aaaa; aaaa.*) Sechszeilige können zweiteilig (*aaa; aaa*) oder dreiteilig sein (*aa; aa; aa*). Noch unbestimmter ist die Einteilung bei Strophen mit ungerader Verszahl.

Dreizeilige einreimige Strophen begegnen erst in neuenglischer Zeit.

Vierzeilige einreimige Strophen aus viertaktigen Versen, die auch in der mittellateinischen, provenzalischen und altfranzösischen Poesie anzutreffen sind, begegnen schon früh in der me. Dichtung, so u. a. bei Böddeker, Geistl. Lieder IV und VIII. Ersteres beginnt mit den Versen:

Suete iesu, king of blysse,
Myn huerte loue, min huerte lisse,
Þou art suete myd iwisse,
Wo is him þat þe shal misse!

Suete iesu, myn huerte lyht,
Þou art day withoute nyht,
Þou ȝeue me streinþe and eke myht,
Forte louien þe aryht.

Dieselbe Strophenart aus septenarischen Versen, die in der mittellateinischen Poesie sehr beliebt war (vgl. § 39), findet sich ibid. Weltl. Lieder X, XI, Geistl. Lieder XIII und sonst häufig, oft auch mit alexandrinischen Versen untermischt, ferner auch aus vierhebigen reimend-alliterierenden Langzeilen bestehend, ibid. Polit. Lieder VII.

§ 70. Verwandt mit den obigen Strophen ist eine kleine Gruppe anderer, die wir als unteilbare Strophen bezeichnen. Diese bestehen aus einem einreimigen, gewöhnlich dreizeiligen Strophenteil, zu dem ein kürzerer Refrainvers gewissermassen als cauda hinzutritt, der aber doch an und für sich zu unbedeutend ist, um der Strophe einen zweiteiligen Klang verleihen zu können. Wäre dies der Fall, so würden solche Strophen zu den zweiteiligen ungleichgliedrigen Strophen zu rechnen sein, mit denen sie jedenfalls auch nahe verwandt sind.

Auch hier sind dreizeilige Strophen erst in neuenglischer Zeit anzutreffen.

Eine Probe einer derartigen vierzeiligen Strophe aus viertaktigen Versen nebst dreitaktigem Refrainverse liegt vor in einem Gedicht in Furnivall's *Political, Religious and Love Poems* (EETS 15) p. 4, welches mit folgenden Versen beginnt:

Sithe god hathe chose þe to be his knyȝt,
And posseside þe in þi right,
Thou him honour with al thi myght,
Edwardus Dei gracia.

Oute of the stoke þat longe lay dede
God hath causede the to sprynge and sprede,
And of Englond to be the hede,
Edwardus Dei gracia.

Ein anderes Gedicht bei Ritson, Ancient Songs I, 140, betitelt *Welcom Yol*, ist geschrieben in ähnlicher Vers- und Strophenform, nur mit zweitaktigem Refrainverse. Ähnliche Form hat ein Dunbar'sches Gedicht *Inconstancy of Love* betitelt, nur dass die einzelnen Strophen nicht mit Refrainversen endigen, sondern mit Versen, die mit einander reimen.

§ 71. Zweiteilige ungleichgliedrige Strophen sind in grösserer Zahl und Mannigfaltigkeit vertreten. Vierzeilige Strophen dieser Art sind erst in neuenglischer Zeit nachweisbar. Die einfachste mittelenglische gleichmetrische Strophe dieser Gruppe ist die, in der zu der vierzeiligen einreimigen Strophe ein neues Verspaar mit verschiedenem Reim hinzutritt, so dass die Strophe sechszeilig wird. Eine lateinische Strophe dieser Art aus septenarischen Versen begegnet in Wright's *Pol. Poems* I, 253 und eine mittelenglische Nachahmung derselben ebenda p. 268 in dem Gedicht *On the Minorite Friars*. Der gleichen Strophe aus vierhebigen Versen bedient sich Minot in dem Gedicht *Of the batayl of Banocburn* (ib. I, 61):

Skottes out of Berwik and of Abirdene,
At the Bannok burn war ȝe to kene;
Thare slogh ȝe many sakles, als it was sene;
And now has king Edward wroken it, I wene.
It es wrokin, I wene, wele wurth the while;
War ȝit with the Skottes, for thai er ful of gile.

Die *frons* ist mit der *cauda*, deren Reime in refrainartiger Weise überall wiederkehren, durch *concatenatio* verbunden. Verdoppelung der *frons* liegt vor in der sonst ähnlich gebauten zehnzeiligen Strophe bei Böddeker, Weltl. Lieder I.

Einer sechszeiligen Strophe dieser Art, entsprechend der Reimformel *aaabBB* (*BB* = Refrainverse) bedient sich Dunbar in seinem Gray-Horse-Gedicht und in Luve Erdly and Divine. Letzteres beginnt:

Now culit is Dame Venus brand;
Trew Luvis fyre is ay kindilland,
And I begyn to undirstand,
In feynit luve quhat foly bene;
Now cumis Aige quhair Yowth hes bene,
And true Luve rysis fro the splene.

Quhill Venus fyre be deid and cauld,
Trew luvis fyre nevir birnis bauld;
So as the ta luve waxis auld,
The tothir dois incress moir kene:
Now cumis Aige quhair Yowth hes bene,
And true Luve rysis fro the splene.

§ 72. Verwandt mit dieser Strophe sind zwei fünfzeilige, vielleicht durch Verkürzung um einen Vers und Verschränkung daraus hervorgegangen, die den Reimformeln *aabba* und *aabaB* entsprechen und in zahlreichen Fällen bei Dunbar anzutreffen sind, so z. B. die erstere in dem Gedicht *On his Heid-Ake*, die zweite in *The Devill's Inquest.* Von beiden mögen hier die Anfangsstrophen folgen:

My heid did ȝak ȝester nicht,
This day to mak that I na micht,
Sa sair the magryme dois me menȝie,
Perseing my brow as ony ganȝie,
That scant I luik may on the licht.

This nycht in my sleip I wes agast.
Me thocht the Devill wes tempand fast
The people, with aithis of crewaltie;
Sayand, as throw the merkat he past,
Renunce thy God and cum to me.

Die erste dieser Strophen kommt, aus fünftaktigen Versen zusammengesetzt, schon vor bei Chaucer in dem *Envoye* zu seinem *Complaint to his Purse,* ferner in dem früher ihm zugeschriebenen Gedichte *Of the Cuckow and the Nightingale*, sowie in derselben Versart bei Dunbar öfters.

§ 73. Ungleichmetrische Strophen zweiteiliger ungleicher Gliederung bilden den Hauptbestandteil dieser Gruppe. Fünfzeilige Strophen sind die kürzesten, die bis jetzt im Mittelenglischen nachgewiesen worden sind.

So begegnet eine Strophe, entsprechend der Formel $aaa_4b_2b_6$, bei Böddeker, Geistl. Lieder VI (Ritson, Anc. Songs I, 65) und Ritson Anc. Songs I, 129, die in den vier ersten Versen an die Halbstrophe der erweiterten Schweifreimstrophe erinnert. Eine andere fünfzeilige Strophe, entsprechend der Formel $aa_4b_2a_4b_2$, citiert von Guest II, 350, ist als eine im zweiten Gliede um einen Hauptvers verkürzte Schweifreimstrophe anzusehen.

Wichtiger als diese ist eine andere sechszeilige Strophenform, die wir als verschränkte Schweifreimstrophe bezeichnen. Sie entspricht der Formel $aaa_4b_3a_4b_3$ und macht den Eindruck als ob das zweite Glied einer gewöhnlichen Schweifreimstrophe in das erste hineingeschoben wäre; freilich könnte sie auch aus der erweiterten Schweifreimstrophe $aaa_4b_3aaa_4b_3$ durch Verkürzung des zweiten Gliedes um zwei Hauptverse entstanden sein. Das Gedicht bei Böddeker, Geistl. Lieder XIV, hat diese Form:

Ase y me rod þis ender day
By grene wode to seche play,
Mid herte y þohte al on a may,
Suetest of alle þinge,
Lyþe, and ich ou telle may
Al of þat suete þinge.

Þis maiden is suete ant fre of blod,
Briht ant feyr, of milde mod;
Alle heo mai don vs god
Þurh hire bysechinge;
Of hire he tok fleysh and blod,
Iesu crist, heuene kynge.

In dieser Strophenform sind u. a. mehrere Abschnitte der *Towneley Mysteries* geschrieben, ferner in einer verwandten Strophenart, in der nur die Schweifreimverse um einen Takt verkürzt sind ($aaa_4b_2a_4b_2$), das Gedicht Böddeker, Weltl. Lieder VII und die Romanze Octavian Imperator (Weber, Metrical Romances II, 157—239). Diese letztere Strophe wurde auch von R. Burns und W. Scott öfters verwendet.

§ 74. Verbreiteter noch als diese Abarten der Schweifreimstrophe waren die sogenannten *bob-wheel*-Strophen in der mittelenglischen Poesie. Diese kennzeichnen sich durch eine aus längeren, meist septenarischen, alexandrinischen oder auch vierhebigen Versen bestehende *frons*, womit durch einen oder mehrere logisch meistens zum Aufgesange gehörige sogenannte *bob*-Verse eine aus kürzeren Versen bestehende *cauda* verbunden ist. Wegen des manchmal mehrreimigen Charakters der *frons* kann es öfters zweifelhaft sein, ob diese Strophen zu den zweiteiligen oder dreiteiligen zu rechnen seien. Doch stehen sie jedenfalls wegen ihres aus zwei völlig ungleichen Teilen bestehenden Baues den ersteren am nächsten.

Eine einfache Strophe dieser Art mit paralleler Reimstellung, entsprechend der Formel $AA_7b_1B_7$ kommt vor bei William von Shoreham ed. by M. Konrath (EETS Extra-Ser. LXXXVI, dort kurzzeilig nach der Formel $A_4B_3C_4B_3d_1E_4D_3$ gedruckt p. 43, Str. 174):

Nou here we mote, ine this sermon, of ordre maky saȝe,
Þet was bytokned suithe wel wylom by the ealde lawe
To agynne,
Þo me made godes hous, and ministres therinne.

Eine sechszeilige Strophe dieser Art aus Alexandrinern und Septenaren, entsprechend der Formel $AABB_6c_1C_6$, liegt vor in dem Gedicht On the evil times of Edward II (Th. Wright, Pol. Songs, p. 323). Eine weitere Modifikation erfährt diese Strophenart dadurch, dass die längeren Verse durch eingeflochtenen Reim zu Kurzversen aufgelöst werden, so die Schlussstrophen eines Gedichts von Minot (Wright, Pol. Poems and Songs I 72) nach der Formel $ABABABAB_3c_1AC_3$; in ähnlicher Strophenform ($ABABABAB_3c_1BC_3$) ist die Tristem-Romanze der Hauptsache nach geschrieben, während diejenige des altschottischen Gedichts Christ's Kirk on the Green der Formel $A_4B_3A_4B_3A_4B_3b_1B_4$ entspricht. Häufiger noch als Strophen dieser Art aus gleichtaktigen Versen sind solche aus vierhebigen, alliterierend-reimenden oder lediglich reimenden Versen anzutreffen (vgl. VIII, § 52 ff.). Hierher gehört z. B. das Gedicht bei Böddeker, Polit. L. I, gebaut nach der Formel $AAAA_4B_1c_1C_3B_4$ also mit dem *bob*-Verse innerhalb der *cauda*. Besser tritt der gewöhnliche Typus zu Tage in dem Gedicht Polit. L. VI, entsprechend der Strophenform $AAAA_4b_1cc_2b_2$, wo $AAAA$ vierhebige Verse bedeuten, b_1 einen einhebigen *bob*-Vers, also einen halben Halbvers eines Langverses, cc_2b_2 zweihebige Halbverse bezeichnen. (Anders oben VIII, § 30). Die erste Strophe möge hier als Probe folgen:

Lystneþ, Lordynges, a new song ichulle bigynne
Of þe traytours of scotland, þat take beþ wyþ gynne.
Mon þet loueþ falsnesse, and nule neuer blynne,
Sore may him drede þe lyf þat he is ynne,
Ich vnderstónde:
Sèlde wes he gládd,
Þat néuer nes asád
Of nýþe ant of ónde.

In einer ähnlichen Strophenform, nur mit einer fünfzeiligen *cauda* aus lauter zweihebigen Versen, ist das Gedicht The Turnament of Tottenham (Ritson, Anc. Songs I, 85—94) abgefasst. Sie entspricht der Formel $AAAA_4bcccb_2$. Ein weiterer Schritt der Entwickelung dieser Strophenart erfolgt dann dadurch, dass die Halbzeilen der Langzeilen durch eingeflochtenen Reim mit einander verbunden werden, wie z. B. in dem Gedicht bei Böddeker, Polit. Lieder III, nach der Formel $AAAA_4bb_1b_2$, aufgelöst: $ABABABAB_2cc_1c_2$. Ähnliche Strophenformen, namentlich diejenige gedruckt nach der Formel $AAAA_4b_1ccc_2b_2$ ($ABABABAB_2c_1ddd_2c_2$) waren sehr beliebt in den Mysterien-Spielen, so z. B. in den Towneley Mysteries (vgl. dort pp. 23—40) und sogar in dialogischer Verteilung der einzelnen Verse oder Versteile. Öfters wechseln hier die vierhebigen Langzeilen mit alexandrinischen und septenarischen Rhythmen. Nicht minder oft kommen in diesen Spielen Strophen vor mit achtzeiliger, aus kreuzweise reimenden Langversen bestehender *frons*, die dann der Formel $ABABABAB_4c_1ddd_2c_2$ entsprechen. Auch solche Strophen, in denen der erste Vers der *cauda* ein vierhebiger ist, die also der Formel $ABABABABC_4dddc_2$ entsprechen, waren recht beliebt. In dieser Form sind u. a. die zuletzt in vol. 27 der Scottish Text Society 1892 ver-

öffentlichten Dichtungen Golagros and Gawane, The Buke of the Howlat, Rauf Coilȝear und The Awntyrs of Arthure at the Terne Wathelyne geschrieben. Eine interessante Variation von der gewöhnlich vorkommenden Form der fünfzeiligen *cauda* bietet das Gedicht *Of Sayne John the Euaungelist* (EETS 26, p. 87), welches in einer Strophe geschrieben ist, bestehend aus achtzeiliger kreuzweise reimender *frons* und einer sechszeiligen Strophe aus zweihebigen Versen als *cauda*, entsprechend der Formel $ABABABAB_4ccdccd_2$.

Auch in der weniger wichtigen Gruppe der sogenannten ungleichmetrischen *lays*, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann (vgl. Metrik I, § 168), spielt die Schweifreimstrophe eine erhebliche Rolle. Eine strenge strophische Gliederung ist in diesen Gedichten nicht konsequent, sondern nur in einzelnen Partien durchgeführt, in deren Verhältnis zu einander nur eine gewisse Gleichförmigkeit zu Tage tritt.

C) DREITEILIGE STROPHEN.

§ 75. Es sind hier die ungleichmetrischen Strophen als die älteren voranzustellen. Strophen, die auf der Zusammensetzung von Schweifreimstrophen mit septenarischen oder alexandrinischen Rhythmen beruhen, waren besonders beliebt. Zwei Proben dieser Art sind schon § 62 mitgeteilt worden, wovon freilich die eine Strophe (Weltl. Lieder III) gleichmetrischen Bau hat. Geistl. Lieder XII ist in einer Strophenform von ähnlicher Zusammensetzung (Schweifreimstrophe und *Common Metre*), entsprechend der Formel $aa_4b_3aa_4b_3c_4b_8c_4b_3$, geschrieben, während die umgekehrte Ordnung der beiden Teile ($a_4b_3a_4b_3cc_4d_3cc_4d_3$) in Geistl. Lieder X vorliegt. Der septenarisch gebaute Strophenteil ist in dem ersteren Fall als die *cauda*, in dem letzteren als die *frons* anzusehen; als Aufgesang, also als die beiden Stollen, dagegen in der Strophenform des Gedichts *An Orison of our Lady* (EETS 49, p. 158) entsprechend der Formel $a_4b_3a_4b_3aa_4b_3ab_3a_2$, wegen der unregelmässigen Struktur der Schweifreimstrophe im zweiten Gliede, desgl. in der Strophenart des Gedichts Weltl. Lieder II, gebaut nach der Formel $a_4b_3a_4b_3bbbc_2DDD_4C_3$, wo durch die grossen Buchstaben des zweiten Gliedes der Schweifreimstrophe angedeutet wird, dass dieser als Refrain in allen Strophen wiederkehrt und somit dem zweiten Teil derselben, der Schweifreimstrophe, den Charakter des Abgesangs verleiht.

§ 76. Auch Strophen dreiteiliger Gliederung, die mit den *bob-wheel*-Strophen verwandt oder geradezu ihnen zuzuzählen sind, kommen hier vor, in der Lyrik sowohl als auch im Drama; so ein Gedicht in Wright's Songs and Carols (Percy Soc. 1847) p. 15 und in den Towneley Mysteries (EETS, Extra-Ser, 71) p. 268, wovon hier je eine Strophe folgen möge:

A ferly thyng it is to mene,
That a mayd a chyld have borne,
And syth was a mayden clene,
As prophetes sayden herbeforne.
I-wys it was a wonder thyng,
That, thowrow an aungelles gretyng,
God wold lyȝt in a mayden ȝyng,
With aye,
Aye, aye, I dar well say,
Here maydenhed ȝede no away.

Alas, for doylle, my lady dere,
Alle forchangid is thy chere,
To see this prynce withouten pere
Thus lappyd alle in wo;
He was thi fode, thi faryst foine,
Thi luf, thi lake, thi luffsom son,
That high on tre thus hyngys alone
With body black and blo;
Alas!
To me and many mo
A good master he was.

In den Towneley Mysteries p. 160—165 kommt noch eine erweiterte Form dieser Strophenart in gewandter dialogischer Verwendung vor, die

der Formel $ababaabaab_3c_1b_3c_2$, in welcher also an eine aus vier dreitaktigen Versen als Aufgesang und einer gleichfalls aus dreitaktigen Versen bestehenden Schweifreimstrophe als Abgesang zusammengesetzte Strophe noch eine kurze *cauda* mittelst eines *bob*-Verses angehängt ist.

§ 77. Einfacher gegliedert sind solche dreiteilige Strophen, in denen zu zwei gleichgebauten Strophenteilen ein dritter, ebenso gebauter hinzutritt, wie in dem schon S. 1065 erwähnten Gedicht *The Notbrowne Maid*, welches von Wolf (Über die Lais p. 47, 459) und mir (Metrik I, p. 409) in der Form von dreifachen, aus 18 Versen bestehenden Schweifreimstrophen, entsprechend der Formel $aa_2b_3cc_2b_3dd_2b_3ee_2b_3ff_2b_3gg_2b_3$, gedruckt wurde. Solche Strophen sind jedenfalls nicht der kunstmässigen Dreiteiligkeit gemäss gebaut, welche zwei gleiche Teile und einen ungleichen erheischt, wie dies der Fall ist in dem Gedicht Geistl. Lieder III, entsprechend der Formel $aa_4b_3aa_4b_3cc_4b_3cc_4b_3d_4e_3dd_4e_3$, wo die zwei ersten Glieder gewöhnliche sechszeilige Schweifreimstrophen sind, das letzte aber aus einer um einen Vers verkürzten fünfzeiligen Schweifreimstrophe besteht. Ähnlich verhält es sich mit einer kürzeren Strophe in den *Towneley Mysteries* (p. 265 ff.), entsprechend der Formel $aa_4b_3aa_4b_3a_4b_3aa_4b_3$, wo der Aufgesang aus einer einfachen Schweifreimstrophe besteht. Stärker noch macht sich der Abgesang als solcher bemerkbar, wenn er aus Versen ganz verschiedener Art zusammengesetzt ist, wie z. B. in der Strophenform des Gedichts Polit. Lieder IV, entsprechend der Formel $aa_4b_3cc_4b_3dd_4b_3ee_4b_3 \mid ffggg_3f_2$, oder in den Gedichten bei Böddeker Weltl. Lieder XIV und Geistl. Lieder XVIII, deren Strophenform ($a_4b_3a_4b_3bb_5c_7c_5$) auch noch deswegen von Interesse ist, weil im Abgesang derselben die ersten bis jetzt nachgewiesenen fünftaktigen Verse vorkommen. Die erste Strophe von Geistl. Lieder XVIII möge hier als Probe folgen:

Lutel wot hit anymon,
    Hou loue hym haueþ ybounde,
Þat for vs oþe rode ron,
    Ant bohte vs wiþ is wounde.
    Þe loue of hym vs haueþ ymaked sounde,
    Ant ycast þe grimly gost to grounde.
Euer and oo, nyht and day, he haueþ vs in is þohte,
He nul nout leose þat he so deore bohte.

Bemerkenswert ist die Strophenform noch deswegen, weil darin im ersten und dritten Verse regelmässig stumpfe, in den übrigen aber klingende Reime vorkommen. Auf den Bau der hier verwendeten fünftaktigen Verse wurde schon § 49 hingewiesen.

§ 78. Gleichmetrische Strophen. Während bei den ungleichmetrischen Strophen der Unterschied zwischen Aufgesang und Abgesang in der Regel durch die Verschiedenheit der Versarten zu Tage tritt, macht sich derselbe bei den gleichmetrischen lediglich durch die Verschiedenheit der Reimstellung bemerkbar. Daher können solche Strophen, in denen zu zwei gleichen Versteilen ein dritter, ebenso gebauter hinzugefügt wird, die also etwa der Formel *aabbcc* entsprechen, wie sie zufällig im *Early English Psalter* öfters vorkommen, nicht im kunstmässigen Sinne als dreiteilige Strophen gelten. Erst wenn der Abgesang vom Aufgesang durch die Reimstellung klar gesondert ist, wie in einer der Formel *ababcc* entsprechenden Strophe, liegt kunstmässige Dreiteiligkeit vor. Diese in neuenglischer Zeit beliebte Strophe begegnet in mittelenglischer Zeit aber nur ganz vereinzelt, so u. a. *Conventry Mysteries*, p. 315.

§ 79. Die in der mittelenglischen Poesie gebräuchlichsten Arten dreiteiliger gleichmetrischer Strophen waren die sieben- und achtzeiligen.

Das Vorbild bot hier die altfranzösische Lyrik. Für die siebenzeilige Strophe war die Reimstellung *ababbcc* besonders beliebt. Aus viertaktigen Versen gebaut ist diese Strophe aber erst Mitte des 15. Jahrhs. bei Lydgate in dessen *Minor Poems* (*Percy Society*), 1840) p. 129, sowie aus vierhebigen Versen gebildet in den *Chester Plays* p. 1—7 und p. 156—158 nachweisbar. Vermutlich jedoch war sie schon früher bekannt, schon deshalb, weil viertaktige Verse ja viel eher in Gebrauch kamen als fünftaktige und jene Strophe aus fünftaktigen Versen schon zum ersten Male, so weit bis jetzt bekannt, bei Chaucer in dessen *Compleynte of the Dethe of Pite* und seitdem in zahlreichen andern Gedichten von ihm (z. B. *Troylus and Chryseyde*, *The Assembly of Fowles*, *The Clerkes Tale* etc.) und bei manchen seiner Nachfolger, so u. a., auch in *The Kingis Quhair* König Jakob's I von Schottland zur Anwendung gelangte. Dass diese Strophe aber aus dem Grunde, weil jener königliche Dichter sich ihrer bedient hatte, *rhyme royal* genannt worden sei, wie von Einigen behauptet wird, ist unrichtig. Sie rührt vielmehr, wie schon Guest (II, 359) ausführte, her von dem französischen Ausdruck *chant-royal*, womit gewisse zu Ehren Gottes oder der h. Jungfrau in ähnlichen Strophen abgefasste Gedichte bezeichnet wurden, die bei den poetischen Wettkämpfen zu Rouen zur Wahl eines Königs verlangt wurden. Chaucer's Verse an seinen Schreiber Adam, die in dieser Strophe geschrieben sind, mögen hier nach dem Text der Globe Edition p. 558 als Probe einer solchen folgen:

Adam Scriveyn, if euer it thee bifalle
Boece or Troylus for to writen newe,
Under thy lokkes thou most haue the scalle,
But after my making thou write more trewe.
So ofte a day I mot thy werk renewe
Hit to correcte and ek to rubbe and scrape;
And al is through thy negligence and rape.

Eine andere siebenzeilige Strophe aus viertaktigen Versen, reimend *aabbcbC*, die bei Dunbar einige Male begegnet, so u. a. in *The Tod and the Lamb*, ist von geringerer Bedeutung.

§ 80. Desto wichtiger ist die achtzeilige, in der Reimstellung *ababbcbc* reimende Strophe, die gleichfalls aus der altfranzösischen Lyrik entlehnt und vermutlich aus der einfachen gleichgliedrigen Strophe *abababab* durch Umstellung der Reime des zweiten Gliedes zu *ababbaba* (vorkommend aus viertaktigen Versen in den Digby Spielen) entstanden ist, indem daselbst ein neuer Reim im sechsten und achten Verse eingefügt wurde. Diese Strophenart begegnet ausserordentlich oft, sowohl aus vierhebigen Versen gebildet (z. B. in *The Lyfe of Joseph of Armathia*, EETS 44 und *On the death of the Duke of Suffolk*, Wright, *Polit. Poems* II, 232) als auch namentlich aus viertaktigen und fünftaktigen Versen. Von beiden Strophenarten möge hier je ein Beispiel folgen, von der aus viertaktigen Versen gebildeten zunächst das bei Böddeker, Polit. Lieder VIII:

Alle þat beoþ of huerte trewe,
A stounde herkneþ to my song
Of duel, þat deþ haþ diht us newe
(Þat makeþ me syke ant sorewe among!)
Of a knyht, þat wes so strong,
Of wham god haþ don ys wille;
Me þuncheþ þat deþ haþ don vs wrong,
Þat he so sone shal ligge stille.

Zahlreiche Beispiele begegnen bei späteren Dichtern, so bei Minot, Lydgate, Dunbar, Lyndesay, sowie in der ganzen neuenglischen Poesie. Von der-

selben Strophe aus fünftaktigen Versen begegnet das erste Beispiel wohl bei Chaucer in seinem ABC (Globe Ed. p. 327), wovon die Anfangsstrophe lautet:

Almyghty and almercyable Queene,
To whom al this world fleeth for socour
To have relees of sinne, of sorwe, and teene!
Glorious Virgine, of alle floures flour,
To thee I flee confounded in errour.
Help, and releeve, thou mighti debonayre,
Have mercy on my perilous langour!
Venquysshed hath me my cruel adversaire.

Derselben Strophe bedient sich Chaucer noch in andren kleineren Gedichten, sowie in der *Monkes Tale*; ferner kommt sie häufig vor bei Lydgate, Dunbar, Kennedy, sowie bei vielen neuenglischen Dichtern.

Vereinzelt begegnen einige andere achtzeilige Strophenarten, so eine der Formel $ababbccb_5$ (Globe Ed. p. 632) entsprechende in Chaucer's *Complaynt of Venus* (Globe Ed. p. 632) und in dem *Flyting* von Dunbar und Kennedy (ed. Schipper, pp. 140—189) und $aabbcdcd_4$ in einem Liebeslied (Rel. Ant. I, 70—74).

§ 81. Selten sind Strophen von noch grösserem Umfang in der me. Poesie anzutreffen. Eine neunzeilige, aus der *rhyme-royal*-Strophe durch Erweiterung der Stollen um je einen Vers entstandene, der Formel $aabaabbcc_5$ entsprechende, findet sich bei Chaucer in seiner *Complaint of Mars* (a. a. O. p. 332), eine andere, $aabaabbab_5$, in seiner *Compleynt of Faire Anelyda* (ib. 339) und in Dunbar's *Goldin Terge* (a. a. O. p. 100), eine zehnzeilige, $aabaabbaab_5$, bei Chaucer in dem *Envoy* zu *The Complaint of Venus* (a. a. O. p. 633) und aus viertaktigen Versen, reimend *ababbccbbb*, in dem Gedicht *Long Life* (EETS 49, p. 156). Etwas häufiger sind zwölfzeilige Strophen anzutreffen, aber nur aus viertaktigen Versen zusammengesetzt, so eine, entsprechend der Formel *abababab bcbC*, mit Bindung der Strophen durch *concatenatio* zu einzelnen Gruppen, in dem schönen Gedicht *The Pearl* (EETS 1, p. 1; ferner EETS 15, p. 161, 205, 215; 24, p. 12, 18, 79) eine andere aus vierhebigen Versen, nach der Formel *ababababcdcd*, bei Böddeker, Polit. Lieder II und aus viertaktigen neben andern Strophenformen (*abababababab, ababcdcdefef*) in dem Gedicht Kindheit Jesu (ed. Horstmann, Heilbronn, 1878). Eine dreizehnzeilige Strophe, gebaut nach der Formel $ababbcbcdeeed_4$, begegnet in dem Gedicht *The Eleven Pains of Hell* (EETS 49, p. 210).

§ 82. Von Dichtungen fester Form sind uns in der me. Literatur nur vereinzelte Proben des Virelay und des Roundel erhalten. Ein Virelay ist unter Chaucer's Werken in der *Aldine Edition* VI, p. 305 mitgeteilt, welches jedoch in seinem Bau dem französischen Vorbilde nicht entspricht, sondern fünf achtzeilige, erweiterte aus zweitaktigen Versen bestehende Schweifreimstrophen umfasst, die durch *concatenatio* mit einander verbunden sind, also der Formel *aaabaaab, bbbcbbbc, cccdcccd* etc. entsprechen.

Von dem in der regelmässigen franz. Gestalt der Formel **ab***baab***ab***abba***ab** (fetter Druck bedeutet Refrainverse) entsprechenden Rondel kommt nur ein Beispiel vor bei Ritson, Anc. Songs I, 128, wenn wir nämlich annehmen, dass die dort fehlenden Refrainverse (7, 8 und 13, 14) durch Schuld des Schreibers oder Druckers entfallen sind; ein zweites, aus viertaktigen Versen gebaut, entsprechend der Reimstellung **ab***abab***ab***abab***ab** begegnet ebendort S. 129. Drei andere, die aber nur dreizehn Verse umfassen, und zwar Fünftakter, finden sich in Chaucer's Werken (a. a. O. p. 634/5). Sie entsprechen ebenso wie das Rondel in dem *Parlement of Fowles* (a. a. O. p. 351) der Formel **abb***ab***ab***abb***abb**.

Auch die Ballade ist insofern als eine Dichtung fester Form anzusehen, als sie in der Regel aus drei, gewöhnlich siebenzeiligen (*rhyme-royal-*) Strophen nebst einem Geleit oder auch aus neun Strophen (meist achtzeiligen) nebst Geleit besteht, so bei Chaucer (vgl. ten Brink, Chaucer's Sprache und Verskunst, § 350).

Ganz vereinzelt nur ist die aus dem Italienischen entlehnte, fortlaufende, aus elfsilbigen Versen bestehende Strophenform der Terzinen, in der bekanntlich Dante seine Divina Comedia schrieb, in der mittelenglischen Poesie nachgebildet worden, und zwar nur, so weit bis jetzt bekannt, von Chaucer, dessen *Complaint to his Lady,* Teil II und III (a. a. O. p. 334) sich in dieser Form bewegt. Die Reimstellung der Terzinen ist *aba, bcb, cdc, yzyz,* so dass also der mittelste Reimvers der dreizeiligen ersten Strophe erst in der zweiten gebunden wird, indem der entsprechende Versausgang als erstes Glied des umschliessenden Reimes der zweiten Strophe wiederkehrt, deren mittlere Reimzeile *c* wiederum mit der dritten Strophe in gleicher Weise verbunden ist, und so weiter in beliebig fortlaufender Reimverknüpfung fünftaktiger jambischer Verse bis zum Schluss, den ein der letzten Strophe angehängter, mit dem mittelsten Verse derselben reimender einzelner Vers bildet. Häufiger sind Terzinen erst in der neuenglischen Poesie anzutreffen, in welche sie durch Sir Thomas Wyatt und den Earl of Surrey aufs neue eingeführt wurden.

Das italienische Sonett war unter den me. Dichtern zum wenigsten Chaucer bekannt, doch hat er kein Sonett gedichtet oder nachgebildet, sondern das Petrarca'sche Sonett, *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento* im ersten Buche seiner Dichtung *Troilus and Chryseyde* in drei *rhyme-royal*-Strophen wiedergegeben. Wirkliche Nachbildungen des italienischen Sonetts wurden erst zu Beginn der neuenglischen Zeit durch Sir Thomas Wyatt und den Earl of Surrey, von dem ersteren in ziemlich genauer, von dem letzteren in freier Form, in die englische Literatur eingeführt (vgl. Metrik II, 835—886).

REGISTER.

A.

Abassiden, reimlose trochäische Fünffüßler 137.
ABC, stabreimendes des Aristoteles 165.
Abegg, D. 145.
Abgesang der Strophe im Deutschen 130.
— im *Me.*: in der ungleichmetrischen Strophe 236; von fünftaktigen Versen in geistlichen Liedern 237; in Schweifreimstrophen der Towneley Mysteries 237.
Abgesang s. auch Refrain.
Ableitungssilben, Tonwert derselben im Deutschen 47. Behandlung der A. bei der Silbenmessung im *Me.* 196.
Ableitungssuffixe, Gliederungsgesetz für die deutschen 47. 48. 55.
Absteigend zweisilbige und dreisilbige Verse im *Me.* 184.
Abschwächung der Wurzelsilben der Enclitica im Deutschen 56.
Accent s. auch Betonung, Ton.
— Haupt- u. Nebenaccente im Deutschen 51. Accent der Laute in d. deutschen Metrik, Versaccent im Deutschen 40 ff.
— Der englischen Übereinstimmung des Wortaccents resp. des rhythmischen A.'s im me. Versbau 200 ff. A. bei Laȝamon 147. Nebena. in King Horn 154.
Accentuierung, ahd. v. Lachmann 57 — bei Otfrid 54. 60. 61.
Achtgliedriges Runhent 29.
Achtsilbiger Vers der Gâyatrî-Strophe 10.
Achtsilbigkeit im Deutschen durch Fortlassen des *e* hergestellt 126.
Achttaktiger Vers im Me. mittelst eingeflochtenen Reimes zum viertaktigen aufgelöst 208.
Ackermann, Klage des A.'s s. Klage des A.'s.
Ackermann (über d. modernen Stabreim) 121.
aðalhending (Vollreim) 26.
Adverbiale Bestimmung drückt das Verbum zum Bindeglied herab 47.
æðelinga (schwer nebentonige Mittelsilbe) 30.
Aelfric, Metrisches 142. 153.
— Gedicht auf den Tod A.'s 144.
Affektdehnung betonter Silben im Deutschen 49.
Aist, Dietmar von s. Dietmar.
Akalektischer Versausgang im Englischen 209.
Alba (Gattung der provenzal. Lyrik) 122.
Alcäische Zeile nachgebildet im Deutschen 100.
Alexanderdichtungen, *me.* 162. 163. 164. 165.
Alexandriner in der *deutschen* Dichtung: die Nibelungenstrophe nach Lachmann Nachbildung des französischen A.'s 128; im Nhd. dem volkstümlichen Kirchengesang angepasst 94; deutsche *reimlose* A. 120. 135; an Stelle des kurzen Reimpaares 133. 134; Modifikationen im Nhd. 134; gepaarte 134; eingebürgert 133; Schweizer Widerstand 134. 135; von Pyra, Lessing, J. E. Schlegel gebraucht 135; Mittelding aus Alexandriner u. Hexameter 135; durch den Zehnsilbler verdrängt 136.
— im *Me.* 210; Begriff 211; dem altfranzös. A. nachgebildet 211; vier Typen: 1) stumpfe Cäsur bei stumpfem Versausgange; 2) klingende (epische) Cäsur bei stumpfem Versausgange; 3) stumpfe Cäsur bei klingendem Ausgange; 4) klingende (epische) Cäsur bei klingendem Ausgange 211 ff. 213. Vorkommen in unvermischter Gestalt 213. 214. Verwendung in Drama u. Epik 214. Halbierung zum zum Dreitakter 214.
Alliteration 2; metrische Theorien, insbesondere Lachmanns Vierhebungstheorie 2. 3; Zweihebungstheorie 3. 4; Typentheorie Sievers 4. Form u. Vortrag der all. Dichtungen 4. 5. Versarten 6. Bau 6 ff. Entstehung des Fünftypensystems 10 ff. Begriff, Art, Stellung 13. Gesteigerte u. gekreuzte Alliteration 14. A. und Satzakzent 14. 15. Verwendung durch die Skalden 15. 17. Doppel- u. dreifache Alliteration im westgermanischen Schwellverse 16. Gekreuzte u. Doppelalliteration im Fornyrðislag 20. Allit. in ahd. Dichtungen 38; Alliterationsfehler im Ahd. 38; beibehaltene Schemen im Ahd. 57. Anschluss des ahd. Reimverses 62. Untergangszeit im Ahd. 63. Übereinstimmung mit Otfrid 54.

Alliteration im Málahattr 21. 24.
— im Ljóðaháttr 23 ff.
— der Rimur 29.
— im Mhd. 121.
— im Nhd. 121.
— volkstümliche Formen 121.
— im *ags.* Normalverse 32.
— im *ags.* Schwellverse a) einfache; b) dreifache 32.
— im *Me.* 149. 164. Mit dem Endreim überladen 172.
— im engl. Norden u. Schottland 173 ff.
Andere Auffassungen des me. Stabreimverses 177 ff.
Ausläufer d. alten Stabreimverses im Neuenglischen 179. 180.
Alliterationsrhythmik 53.
Alliterationszeile, reimlose 2. 179 ff.
Alphart, Metrisches 128. S. auch Stabreimvers.
Altenglische, Metrik s. Metrik, englische.
Alter, me. Gedicht, Versbau 170. 173. 176.
Altgermanische Metrik, s. Metrik altgermanische.
Althochdeutsche Metrik, s. Metrik althochdeutsche.
Altnordische Dichtung, Einwirkung auf Herder 103.
Altnordische Metrik, s. Metrik altnordische.
Altsächsische Metrik, s. Metrik altsächsische.
Amadis (Dichtung Wielands) 102. 136.
ame, anme, s. Tonstärke der Wurzelsilben.
Amelung, A. 3. 34. 64. 65.
Anakreontiker 140.
Anapäste in d. deutschen Dichtung 137.
Andreas, ae. Gedicht 142. 163.
ándremo 62.
andswarode 31.
*ándswôrode 31.
Anegenge, Versform d. Übergangszeit 65.
Anfangssilbe des folgenden Wortes, Einfluss auf die Betonung 56.
Angelsächsische Metrik, s. Metrik angelsächsische.
Anschwellungsneigung der variabeln Senkungen im *Alts.* 35.
Antike Dichtung vorbildlich auf die nhd. Metrik wirkend 95. Antikisierender Versbau Klopstocks 98. 99.
A. Schemata, Anwendung auf die deutsche Verslehre 89.
A. Strophenform, freie deutsche Anlehnung 132.
A. Quantitätsmessung eingeführt in die deutsche Kunstdichtung 89. A. Terminologie in nhd. Metrik 96.
A. Versform direkt nachgebildet im Nhd. 105.
Antike u. romanische Formen, Einfluss auf die deutsche Metrik, s. auch Metrik deutsche.
Antistrophe 43.
Apokope im Englischen 209.
Ariost in Wielands Nachahmung 136.
Arnsteiner Marienleich 82. 132.
Arsenabstände, Gleichheit der — 51.
Artikulationen innerhalb der Silbe 49.
Arthur, König: Metrische Besonderheiten in den Dichtungen: Abenteuer A.'s am Sumpfe Wathelain 168. 169. 236; das Gelübde von A. 170; Tod A.'s 165.
Asklepiadeische Zeile 100.
Assmann, B. 143.
Assmuss 44.
Assonanz, Definition 120 ff. — im Deutschen 120 ff.
— im *ags.* Schwellverse 34.
Atlamǫl 20. 21.
Atlakviđa 20. 21.
Audelay, John 169.
Aufgesang im Deutschen 130.
— in *me.* Strophen; Arten der Sonderung von Auf- und Abgesang der dreiteiligen Strophe 227. Aufgesang in Strophen der Towneley-Mysteries 237. In d. ungleichmetrischen me. Strophe 236.
Auflösung im westgermanischen Normalvers 7.
— im *ags.* Normalvers 32. „Verloren" im *me.* Stabreimvers 161.
Aufstand und Sieg der Flandrer, Gedicht auf — 157.
Auftakt im westgerman. Normalvers 8.
— im *Ahd.* 38. 62 — bei Otfrid 61.
— im *Mhd.* 75. Vermieden 64. In d. deutschen Kunstlyrik des 14.—16. Jahrh. 87.
— im *Nhd.* 93. 95. 98.
Auftaktlose Verse im Deutschen 11. 80. 87. 88. 89. 95. — Strengere Regelung durch roman. Prinzip der Silbenzählung 80.
— im *Alts.* 35.
— im *ags.* Normalvers 32.
— im *me.* Stabreimvers 155. 163. 176 — bei Chaucer 221. Fehlen bei Lydgate 222. Doppelter 209. 217.
Aufzählungen, metrisches Verhältnis 92.
Aussprache, norddeutsche und bühnenmässige 49.
Awntyrs of Arthure at the Terme Wathelyne, me. Dichtung, Strophenform s. auch Arthur.

B.

bálkarlag (Metrum d. Skalden) 29.
Balladen, deutsche 103.
— früh-neuenglische 180.
— im *Me.* 211. 228.
— Percysche Sammlung 102.
— B. von Kynd Kittok 169.
Bannockburn, me. Lied auf die Schlacht von — 169.
Barber, Barbour, John. Strenge Behandlung der 4taktigen Metren in seinem Bruce; Binnenreim im Bruce 224.
Barclay (Bau des Fünftakters) 222.
Barden, Naturgesang 101.
Bartsch, K. 3. 66. Über den Hiatus 67—111. 119. 129. 132.
béac(e)n 31.
Beckmann N. 17.
Be dómes dæȝe 142.
Behaghel, O. 35. 47. 74.
behende 56.
Belling 39. 107.
Benedikt v. Peterborough 160.
Benedix 44.
Beowulf 30. 142. 163.
Berger 127. 129.
Berwich, Lieder auf die Belagerung 169.
Bestiarius ae. u. me. Denkmal 153. 159. 211. 212.
Betonung. Hauptton; starker Nebenton, schwacher Nebenton, Unbetontheit; Sprechtakt; enklitische W.; Tonwert der Abteilungs- und Flexionssilben u. der Wurzelsilben der Enclitica. — Bestimmung des Tonwertes durch die zufällige Stellung einer Silbe zwischen anderen 51 ff.

— im ahd. Verse 61. Im mhd. Verse 57. Schwebende B. im Mhd. 80. 81. — Im Nhd. 92. 105. B. der Komposita mit — *un* 81. Modifikation der natürlichen B. der Wortformen in d. neueren deutschen Metrik der Kunstdichtung mit Bezug auf Opitzens Regel 90 ff.
— Über das Tongewicht und die Quantität der einzelnen Silben bei Klopstock und anderen Dichtern 104 ff. Im Altnordischen 18. Im Altsächsischen 35. Im Englischen: Im Ags. 30. — In King Horn 155. Im Me. Wortbetonung 199 ff. — Germanische Wortbetonung 199. 200. 203. Romanische Wortbetonung 203. 204. Schwebende B. im Engl. 172. 202. 209. 210. — Bei Chaucer 221. 222.
Betonungsschemata, statistische Klassifikation der vorkommenden natürlichen 4.
Bielschofsky 131.
Bildungssilben. Tonverhältnis der Bildungssilben zu den einsilbigen Enclitica in d. altdeutschen Metrik 56. 81.
— Erhebung über ein selbständiges Wort 57. — Als Fussfüllung im Mhd. 70.
— Bildungssilbe, kurze, Trägerin des zweiten Hauptaccentes bei Otfrid 62. Verwendbarkeit derselben als Trägerin des Reims 115.
Binnenreim im *Ags.* 31. 34; im *Me.* 170.
— der skaldischen Metra 26.
Bindung von zwei Zeilen 129.
Birken 92. 96.
Bischoff, O. 219.
Blankvers 120. 135.
blankverse 119. 134. 215.
Blynd Harry 222.
Blücherlied Arndts dipodisch 51.
bob-Verse im Me. 208. 235.
bob-wheel-Strophen in Wright's Songs and Carols 208. In den Towneley-Mysteries 208. In einem Osterliede 208. Bob-wheel Strophen 234 ff. Mit dreiteiliger Gliederung 236.
bócère 30.
Böddeker 157. 214. 216. 228. 229.
Bodmer 120. 134. 135.
Böhme 83.
Boothe, Lied auf Bischof — 177.
Borheck, M. 131.
Borinsky 90. 95.
bósm 31.
Bosworth-Toller 143.
Brachykatalektische Viertakter im Ljóđahattr 24.
Brandeis A. 143.
Brandl, A. 141. 142, 150.
Brate, E. 17.
Braune 128.
Brause, du Freiheitssang 172.
Brawe 135.
Breitinger, Romanische Silbenzählung 91. 102. 134.
Brenner 13.
Brieger, A. 45.
Brockes, 133. 134.
Brotanek, R. 168. 175.
Brücke 44. — Brückesche Messungen 51.
Brunne, Robert de — Behandlung des Viertakters im Handlyng Sinne 206.
Buch von der deutschen Poeterei 90.
Bücher, K. 1.
Buchner 91. 95. 99.
Bückmann 129. 133.
Bugge, S. 17. 20. 21. 22.
Buke, the B. of the Howlat, Strophenbildung 236.
Burdach 107.
Bürger 95. 115. B's Sonette 139.
Burkard Waldis 89.
Burleske, englische d. 15. Jahrh. 170.
Burns, R., verschränkte Schweifreimstrophen 239.
Burthen (= Refrain in d. engl. Metrik) 226.
Búry St. Édmonds, Betonung 217.
Byrhtnoð 142. 163.
Byron's Verwendung des me. Viertakters 207.

C.

Cadenz, Bildung der C. im altgerm. A. V. 3.
Cäsur, Begriff 44, Cäsurlose Zeilen im *Ahd.* 38. Cäsurreime des Nibelungenliedes 118. C., secundäre Einführung 127. C. an fester Stelle 129. Cäsurfreiheit im deutschen Zehnsilbler 135. Cäsurlose Verse im Altsächsischen 35. Cäsur im Englischen. Innere C. im *me.* Stabreimvers 167. Wandelbarkeit im Fünftakter 216. Cäsur, epische bei Chaucer 218. 219 ff. C., stumpfe, lyrische bei Lydgate u. Occleve 222.
Calderon 137.
Cancion verwendet von d. Romantikern 140.
Canterbury Tales 161.
Cánterb'ry nicht die gebräuchliche Betonung 217.
Cánterbérry, Betonung Chaucer's u. Dunbar's 216. 217. 218. — Bei Shakespere im Versinnern 217.
Canzonenform, Gebrauch der ital. in der neueren deutschen Dichtung 139.
Cauda im Mittelenglischen. In der zweiteiligen u. dreiteiligen Strophe 227. Fünfzeilige C. aus lauter zweihebigen Versen 235. Sechszeilige Strophe aus zweihebigen Versen 236. In der ungleichmetrischen me. Strophe 236. Cauda mittelst bob-Vers in den Towneley-Mysteries 237.
Caterine, Seinte 153.
Chaucer 215. Cäsurarten 1) Stumpfe Cäsur nach dem zweiten Takt; die Hauptart. 2) Klingende epische Cäsur nach dem zweiten Takte. 3) Klingende lyrische Cäsur im dritten Takte. 4) Stumpfe Cäsur nach dem dritten Takte. 5) Klingende epische Cäsur nach dem dritten Takte. 6) Klingende lyrische Cäsur im vierten Takt 217. Die Streitfrage der epischen C. bei Chaucer 217. Doppelcäsur, Hauptcäsur, Nebencäsur 220 ff. Leichte epische Cäsur 199. Wandelbarkeit der C. 217. Vollgemessene und verschleifte Verwendung des End-e: 1) Infinitiv. 2) Personenendungen der Verbal-Flexion. 3) Flexionsendungen german. Substantive. 4) Romanische Substantive. 5) Adjektive. 6) Adverbien u. Praepositionen. 7) Zahlwörter 194. 195. Enjambement 207. Terzinen 240. Geleit 228. Hiatus 190. Rhymeroyal 238. 239. Rondel 239. Virelay 239. Vers- und Strophenarten 207. 215. 216.

217 ff. 219. 238. 239. Sonettumdichtung in rhyme-royal-Strophen 240.
— Beispiele für Synizese 197.
— Romanische Wortbetonung 203 ff. A) Zweisilbige Wörter 203. B) Dreisilbige W. 203. 204. C) Viersilbige 204. D) Fünfsilbige 204.
Chester Plays, gleichmetrische dreiteilige Strophen 238.
Chevy Chace, Versbau 211.
chevalrus 172.
Chorlieder, alte der germ. Zeit 5. 149.
Christ's Kirk on the Green, altschottisches Gedicht, Strophenform 235.
Chroniklieder 141, 144.
Cid Herders 137.
Clajus 89. 90.
Cockayne 153.
Coleridge, Viertakter-Verwendung 180. 207.
Common Metre 211. — In der englischen Balladendichtung 232.
Compleynte to his Purse, fünfzeiliges an den König gerichtetes Geleit 228.
concatenatio 225. — bei Minot 223. — In Chaucers Virelay 239.
Coventry Mysteries 230. Gleichmetrische Strophen 237.
Craigie, W. A. 117.
Cremor, M. 29.
Cursor Mundi, metrische Verwendung des End-e. — Strenge Behandlung des viertaktigen Metrums.

D.

Daktylischer Rhythmus im *Mhd.* zuerst bei den Minnesingern vorkommend und aus romanischem Einflusse abzuleiten. Verschiedene Auffassungen über denselben 82 ff. — In mhd. Liedern 81. Daktyl. deutsche Verse im 17. Jahrh. 95. — Im *Nhd.* 96. — Bei Klopstock 105.
Dante 136. — Terzinen der Divina Comedia 240.
— De vulgari eloquentia. Terminologie für die Strophengliederung 226.
dâtun 59.
Death and Life (Stabreimvers) 165.
Decime im Nhd. 140.
deȝn 31.
Degrevant, Sir — 170.
Dehnung kurzer Silben im Mhd. 82.
dénòde 30.
Déor's Klage, Refrain 226.
Deutschbein, M. 30. 164.
Deutsche Gedichte in Sequenzenform 132.
Deutsche Metrik, s. Metrik deutsche.
Dichtersprache, deutsche traditionelle 68.
— Modern verkürzte Formen 68.
Diener, Auf die D. der Grossen, me. Lied 176.
Dietmar von Aist 78. 126. 127. 128. 129.
Dietrich E. 143.
Dietrich von der Werder 136.
Digby-Spiele, Strophenart 238.
Dimeter, trochäische im Nhd. 134.
Dipodie 53. — Bei Otfrid 54. — Im Nhd. 93 ff. Dipodischer Versbau bei Laȝamon 146. — Im King Horn 155.
Disput zwischen einem Christen und einem Juden 170.
*disse 69.
Distichen bei Gottsched 97. Sonst im Nhd. 137.
Dodsley 213.
Doggerel rhymes 166. 170.
Doman, Joh. 90.
Doppelformen in deutscher Poesie 68.
Doppelalliteration 13. 14. — Im ags. Schwellverse 32 ff.
Doppelreim s. Reim.
Doppelt fallender u. steigender Typus im westgermanischen Normalvers 8.
Douglas, G. 169, 222.
Drápa 26.
draughent 28.
Dreifacher Reim s. Reim.
Dreigliedrige Füsse im westgerm. Normalvers 8.
Dreigliedriges Runhent 28.
Dreihebungsverse, Verbindung mit Vierhebungsversen 80. — Dreihebiger Schwellvers im Westgerm. 6. Dreihebige V. des Nibelungenliedes 128. — Bei mhd. Dichtern 126 ff. Dreihebige Versmischung 126. Dreihebige V. der romanischen Lyrik entlehnt 129.
Dreisilbige Füsse bei Otfrid 59. 60. — Im *Mhd.* 70. 72 ff. 81. — Bei Walther beseitigt 72. — In der deutschen Kunstdichtung des 14. bis 16. Jahrh. 88. — Im *Nhd.* 95. Des letzten Fusses 100. — Bei Herder 103.
Dreisilbige Reime im *ags.* Schwellverse 34. — Im *Nhd.* 113.
Dreisilbiger Versausgang in der deutschen Kunstdichtung 88.
Dreisilbige Wortformen im Deutschen in ihrer natürlichen Betonung modifiziert 91.
Dreitaktiger engl. Vers 214. — Mit klingendem Ausgang 232. — In der neuenglischen Lyrik 214.
Dreiteilige Strophen bei Franzosen und Provenzalen 130. — Im *Me.* 236 ff.
Dreiteiligkeit s. Meistergesang.
Dreizehnzeilige Strophe im *Me.* 168. 169.
Drollinger 120. 134.
drott 27.
dróttkvætt 27.
dróttkvæðr háttr 27.
Dróttkvætt, das D. u. sein Geschlecht 27 ff.
Dunbar 165. 169. 173. 217. 222. 229.
— Strophenformen 233. 234. 238. 239.
— Metrische Verwendung der End-e 196.
— Beispiele für Synizese 197.
Durham, Gedicht auf — 141.
Dütschke 63.

E.

e, Abfall des *e* in Oberdeutschland 71. Ausstossung im *Mhd.* 70. 71. Auslassung in der deutschen Kunstdichtung 88. Silben mit schwachem *e* im Reim 113. Traditionelles *e* metrisch unrichtig von d. Meistersingern verwendet 83. End-e, metrische Verwendung bei schottischen Schriftstellern 196. — Unterdrückt in der engl. Silbenmessung 210.
Eadgar's Herrschaft, E.'s Tod 144.
Eadweard's Tod 163.
Einnahme Canterbury's 144.
Eberhard v. Cersne 88.
Edda, Eddalieder, Eddische Metra 17. 18 ff, 139.
Edward II., On the evil times of E., Strophenbildung aus

Alexandrinern u. Septenaren 235.
Eduard IV, Lied auf — 177.
Edwardballade 103.
Edzardi, A. 17.
éhtènde 30.
Ehrenfeld, A. 107.
Eichendorff 94.
Eigentliche Reime im ags. Schwellverse 34.
Einenkel, E. 143. 152.
Eingangssenkung im *ags.* Normalverse 32.
— Im *ags.* Schwellverse 33.
— Im *alts.* Normalverse 36.
Eingliedriger Fuss im westgerm. Normalvers 8.
Einheit, höhere im Verse 42.
Einreimige Strophen im Me. 232 ff.
Einsilbige Füsse der Nibelungenstrophe 57.
Einsilbige Füsse bei Otfrid 59. — Im Versinnern des deutschen Volksliedes 85. — Im *Mhd.* 69. 78. Schwund in der deutschen Kunstdichtung 88. — Einsilbige F. im Nhd. 93.
Einsilbige Reime 112 ff.
Einstrophige Gedichte 42.
Einzelvortrag des Epos 5.
Elfsilbler, italienischer 136.
Elision im *Ahd.* 59. — Im *Mhd.* 67. — Elision des End-e vor folgendem Vokal und *h* bei langstämmigen wie bei kurzstämmigen zweisilbigen germ. Wörtern 201. — Sprachwidrige E. im *Nhd.* 107. E. im *Alts.* 35. E. im Engl. 31. 209. — Im King Horn 156. — Bei Laȝamon 148.
Ellis, A. J. 219.
Endreim 17. 118. — Im ags. Schwellverse: a) zwischen den beiden Hälften einer Langzeile. b) zwischen den Schlüssen zweier korrespondierender Halbzeilen benachbarter Langverse 34. — Sonst im *Ags.* 31. 223. — Im *me.* Stabreimvers 161. 168. Durch Einfluss der mittellateinischen u. romanischen Lyrik 223. Endreimgruppen im Engl. 223 ff. — Bei Laȝamon 149.
Endreim der rímur. 29. — Statt Binnenreim (runhendir hættir) 28. — In den skaldischen Metra 26.
Endreim s. auch Reim.
Endreimmodifikation des Máláhattr 28.
Endsilbe, Erhebung 49.
Engerd, Joh. 90.
Englert 90.
Enjambement 125, freies bei Klopstock 101. — Bei Chaucer 221. 222.
Englische Metrik s. Metrik.
Enklitische Wörter im Deutschen 47. 48. 56.
Enklitika in der zweiten Haupthebung 55. Ungebührliches Hervorheben im *Mhd.* vermieden 69. 70. — Zusammenwachsen im *Mhd.* 67. — E. *lang* — „gethönet" im Deutschen 92. — In der Hebung 106. — Enklitische Kürzen bei Klopstock 104. — Konsonantisch auslautende E. in der *altnord.* Metrik 18.
enlant mhd. 56.
éntìscne 30.
envoi bei *me.* Dichtern. Abweichungen vom provenzalischen Brauche 228. — Dreierlei Arten im *Me.*: 1) wirkliches Geleite. 2) formell geleitartige Schlussstrophen. 3) inhaltlich geleitartige Schlüsse 228.
envoi s. auch Geleite.
Epiker, höfische, an der alten Rhythmik festhaltend 77. — Beeinflussung durch die Lyrik 78. Auftakt 80. Epische Lieder 126. 127. — Strophenmischung in jüngeren Epen 128.
Epistel v. Susanna 169.
Epode 43.
Erde 177.
Erceldoune, Thomas of E., metrische Verwendung des End-e 195.
Erec 69.
Erk 85.
St. Erkenwald, engl. Legende 164.
Erlkönig Goethes 103.
Ernst Schwabe v. d. Heyde 90.
Erweiterte Formen im westgerm. Normalverse 8. 10. — Im *ags.* Normalverse 35. — Im *alts.* Normalverse 35. — Im Dróttkvætt 28.
Extra-Syllables in Caesuren des me. Stabreimverses 167.

F.

Fabyan, Chronist 169.
fæđm 31.
Feest, The F., me. Gedicht, 170.
Feinde, die F. des Menschen, me. Gedicht 170.
Fischart 89.
Fínnur Jónsson 17.
Fischer, J. 166.
Flandrer, Lied auf den Ausstand und Sieg der — 157.
Flexion, Tonwert der Flexionssilben in der deutschen Metrik 47 ff. Betonungsgesetz mehrsilbiger Flexionen 56. Flexion — *iu* von Lachmann betont 70. Tonlose Flexionsendungen unterdrückt in der engl. Silbenmessung — Abschleifung derselben Einfluss auf den engl. Versausgang 210.
Flohr, O. 103.
flokkr 26.
Flyting Poem, Vorkommen des umschliessenden oder umarmenden Reimes im Abgesang der Strophenform 225.
Fornyrđislag 6. 19. 20. 28. 29.
Förster, M. 145. 165. 169.
Fortuna, me. Gedicht 169.
Fouqué 121.
St. Francis, the Visitation of 217.
Frank, J. 1.
Französisch. Einfluss der nordfrz. Lyrik auf die Rhythmik der deutschen Minnesinger 129. — Sonstiger Einfluss auf deutsche Dichter 90.
Französischer Einfluss im engl. Bestiarius 159.
Fraser, Lied auf die Hinrichtung von Simon — 158.
Freericks, H. 124.
Freie Verse s. Vers.
Fremdnamen, Quantität in ags. Metrik 30.
fróf(o)r. 31.
frons in der *me.* zweiteiligen u. dreiteiligen Strophe 227. In der achtzeiligen Strophe 235. In der achtzeiligen kreuzweisreimenden 236. In der ungleichmetrigen 236. — Mehrreimiger Charakter in der bob-wheel Strophe 234.
Frucht, Ph. 29.
frumhending 26. 28.
fuart er (= fuarta) 58.
fuazfállonti 151.
fuȝol 31.
Fuhr, F. 1.
Fuhr, K. 30.

fúndode wrécca 30.
Fünffüssige Jamben in Nhd. 134. 135.
Fünffüssige Verse selten verwendet im Mhd. 130.
— Trochäische Fünffüssler, reimlose im Nhd. 137.
Fünfgliedrige Verse der Smaerri haettir 28.
Fünfgliedrige Runhent 28.
Fünfhebige Verse mit Auftakt bei den Minnesingern 129.
Fünftaktiger, gereimter engl. Vers 214 ff. Rhythmischer Bau 215 ff. Sechzehn Variationen dieses Metrums: I) Hauptarten II) mit fehlendem Auftakt zu Anfang des Verses. III) mit fehlendem Auftakt nach der Cäsur. IV) mit fehlendem Auftakt zu Anfang u. nach der Cäsur. 215. 216.
Fünftypensystem nach E. Sievers 4 ff. 6. Entstehung 10.
Fünf Typen des *alts.* Normalverses 35.
Fünfzeilige me. Strophen 234.
Furnivall 233.
Fuss. Definition 41. Zusammenfallen mit dem Sprechtakt 41. Stark überladene Füsse im Mhd. 71. Füsse im westgermanischen Normalverse 7. 8. — Aus einer Dipodie entstandene im deutschen Volksliede 86.
Fuss s. auch Takt.
fute (Silbe) 174. 175.

G.

galdralag 22.
ȝárhòlt 30.
Gascoigne 179.
Gawein, Sir G. u. der grüne Ritter 164. — Metrische Einheiten höherer Ordnung 167.
Gebrochener Reim s. Reim.
Gedichte in alliterierenden Versen 2. Stichische, Begriff 4 ff. — Unstrophische, Begriff 4. 36.
Geduld 165.
Geistliche Gerichtshöfe, Lied auf die — 177.
Gekreuzte Alliteration 14.
Geleit bei *me.* Dichtern 228. — In der rhyme-royal-Strophe der me. Ballade 240.
Geleit s. auch envoi.
Gelübde von Arthur, Gawain etc. 170.
Gemischte Verse in der deutschen Kunstdichtung der Neuzeit 99.
Gemoll 127. 129.
Gemeinsprache, altengl. 143.
Genesis, altniederdeutsches Denkmal 2. 35. 65. Reime der G. 110. 111.
genise ich 67.
Georgica (Voss.) 105.
Georgslied 124.
Gering, H. 1.
Germanische Wortbetonung im Me. 199. 200.
Germanische Lieder von d. Griechen und Römern bezeichnet als: carmen, cantus, modulatio, canere, cantare, psallere, ᾆσμα, ᾄδειν 5.
Gesang u. feierliche, gehobene Rede nicht mehr scharf geschieden 5.
Gesangvers, urgermanischer viertaktiger 150. 151 ff. Schmellers Theorie 3.
— Altenglischer 150. 156. 159.
Gessner 89. 96.
Gesteigerte Alliteration 14.
— Nebenformen der einfachen Typen im westgerman. Normalverse 8.
Gesungene u. recitierte Dichtung nebeneinander 5.
Ghasel, Verwendung in der neueren deutschen Litteratur 115. 116. 140.
Giske 117.
Gíslason, K. 17. 25. 26. 29.
Glástonbùry und andere viersilbige mit -bury zusammengesetzte Ortsnamen, Betonung 217 ff.
Gleicher Reim s. Reim.
Gleichfüssige Typen, Schema 2+2 im westgerm. Normalverse 8.
Gleichklang im Deutschen 107 ff. Reim 107 ff. Assonanz 120. 121. Alliteration 121. Refrain 122 ff. S. auch die einzelnen Stichwörter und unter Metrik, Deutsche.
Gleichmetrische *me.* Strophen 229. 233 ff. 238. 239.
Gleichtaktiger engl. Vers, germanische Lizenzen 213.
Gleim 120. 135. 139.
Gleitende Reime s. Reim.
Gliederung, Widerstreit logischer u. metrischer G. 125.
Glossen, ae. 149.
Gloucester, Reimchronik Roberts v. Gl. 213.
Gnomica Exoniensia 33.
Gód save our grácious King 172.
Godric 157.
Goethe, Metrisches 94. 95. 102. 116. 135.
Golagros and Gawane, Strophenform 169. 172. 236.
Goldin Terge Dunbar's, Anrede an das Gedicht 228.
Gollancs, J. 153.
Gottsched 97. 106. 115. 135.
Gower 222. Behandlung des Viertakters 206. 207.
graenlenzki háttr 28.
Grammatischer Reim s. Reim.
Gray, Johanna (Wieland) 102. 135.
Grein 39. 53. 69. 82.
Grein-Wülker 143.
Grimm, J. 33. Über den deutschen Meistergesang 129.
—, W. Zur Geschichte des Reims 107. Über Doppelreim u. erweiterten R. 110. 112. Binnenreim 118. 119.
Gryphius 92. 95. 102. 134. 139.
ȝúđrinc 30.
Guest (Verfasser v. History of English Rhythmus) 218. 226.
Gutes Gebet von unserer lieben Frau 158.

H.

h, deutsches im Verhältnis zum Hiatus 106.
Hađarlag 28.
Hagedorn 140.
hagmaelt 28.
hahent 28.
Haken- u. Zeilenstil im Engl. 162. 163.
Halbreim in d. skaldischen Metra 26.
Halbzeile hinter der Langzeile im Mhd. 75.
hálfhneþt 28. 29.
Hali Meidenhad 153.
Hall, J. 156. 214.
Haller, A. v. 97.
Hallescher Dichterkreis 97. 120.
Halliwell 170.
Hallr Magnússon 27.
Hamđismól 20. 21.
Hamel 104.
Hampel, E. 218.
Hampole, Richard Rolle de H., Behandlung des Viertakters im Prick of Conscience 206.
Hans v. Bühel 88.
Hans Sachs 87. 89.
Hárbárđsljođ 19.

Harnack 136.
Hartmann v. Aue. Versbau 69. Verschiedenheit der Behandlung des Auftakts 80. 126.
Háttalykill 17. 28. 29.
Háttatal 17. 22. 27 ff.
háttalausa 29.
háttr (brágarháttr) 26.
Haupt 123.
Hauptaccente 51.
Haupt- u. Nebenhebung, Unterschied im Mhd. 75 ff. — Bei Otfrid 59. 60.
Hauptstab im *ags.* Schwellvers 32. — Im westgerman. Schwellverse 16. — Hauptstab, Definition in der altgerm. Metrik 13. Stellung 13.
Hauptton im Deutschen 46. 47. — Haupttonige Silben 49.
Havelock, The Lay of H., Behandlung des Viertakters 206. 207.
Hawes, Stephen. Bau des Fünftakters 222.
Hearne 214.
Hebbel 135.
Hebungen im westgermanischen Normalvers 7. — Im westgerm. Schwellvers 16. — Haupthebungen im Ahd. 53. 55. Im *Mhd.* 73. — Prinzipielle Gleichwertigkeit im Nhd. 94. — Auflösung der Hebung im A. V. 12. — Hauptschemata bei Otfrid für Haupt- u. Nebenhebung 54. — Nebenhebungen im *ahd.* Verse 53.
Hebungssilbe, Normalmass im deutschen Volksliede 84. — Verstärkung ebendaselbst 86.
Hebungen im *Engl.*: Im *me.* Kurzverse 173. Im Stabreimverse 160. 161. 165 ff. — Bei Laȝamon 146 ff. 152. — Im nationalen engl. Reimvers 154. Zuteilung der Hebung an romanische Lehnwörter 171.
Hebungsverkürzung in Dróttkvætt 27.
Hehn, V. 39.
Heiligenlegenden, südenglischer Cyklus, Mischung v. Septenar u. Alexandriner 213.
Heine 101.
Heinrich von Morungen 122. — von dem Türlein 83.
Heinrico, Gedicht de H. 124.
Heliand 2. 34. Überzählige Senkungen 36.—65. 151.
Hell, The Eleven Pains of Hell, dreizehnzeilige Strophe 239.
Helm 87.
Helsig 39.
hending 26.
Hendingar, Vermehrung, Verminderung 27.
Henrysonn 222.
Heräus 96.
Herder 103. 121. Silbenzählung 91.
Here-Prophezeiung 160.
Herger 74. 126. 128.
Hermann, P. 18. 121, 126.
Hermann u. Dorothea 99.
Hermann v. Sachsenheim 126.
Heroischer Vers des *Nhd.* 134.
Hesler 87.
Heusler, A. 1. 3. 17. 21. 25. 45. 52. 63. 66. 128. 129.
Hexameter als *ein* Vers betrachtet 44. — Im deutschen 15. Jahrh. 89. — Im deutschen Epos 137. — Reimlos im Nhd. 97. 100. — H. nach Kösters Auffassung 99. — H. bei Klopstock 98 ff. — Hexameter u. Alexandrinercompromiss im Nhd. 135.
Heyne, M. 3.
Heywood, John, Viertakter in The four P.'s 207.
Hiatus in *ags.* Metrik 31. — Von Otfrid vermieden (?) 5. 8. — H. im *Mhd.* 67. — H. bei Voss 106. — H. bei Klopstock 106. — H. bei Lessing 106. — H. bei Goethe 106. — H. bei Schiller 106. — H. bei Rückert 106. Vermeiden des H. 106. 107.
Hildebrand, K. 4. 14. 17.
Hildebrandslied 38.
Hildebrandston 128.
Himmel u. Hölle ahd. 153.
Hinrichtung v. Simon Fraser 158.
Hirt, H. 1. 3. 30. 34. 37. 52. 63. 129.
(hljóð) stafir 13.
hluthending 26.
hnugghent 28.
Hoffmann, O. 33.
Hoffmann v. F. 124.
Hoffory, J. 17. 20.
hǫfuðstafr 13.
Hohenburg, Marggraf v. H. 123.
Hölderlin 115.
Hollands Buch v. d. Eule 169.
Hollonius, L. 125.
Holthaus, E. 143.
Homilies, Metrical H., metrische Verwendung des End-e 195.
Höpfner 90. 133.
Horaz, Nachbildung horazischer Masse u. horaz. Odenstrophen in der neueren deutschen Dichtung 97. 138. Odenstrophen 95. 105. — Mit Reim verbunden 120.
Horn, C. R. 4. 34.
Horn, King H. 154. 158. 166.
Horstmann 170. 239.
hôrtih 58.
hrínȝnèt 30.
hrynhent 28. 29.
hrynjandi háttr 28.
Hugdietrich 128.
Hügel, R. 52.
Hügli 121.
Hugo v. Langenstein 126.
Hugo v. Montfort 126.
Huguenin, J. 30.
Huss 47.
Hýzelâc 30.
Hymnenvers, lateinischer. Einfluss auf Reimeinführung im im Ahd. 53.
— Anpassung des altgerman. Schemas an die Rhythmik des Hymnenverses 59.
— Nachahmung der Hymnenstrophe bei Opitz 124. — Einfluss lat. Hymnen auf die deutsche Metrik 132.

J.

Jagati, die vedische 16.
Jakob VI von Schottland 174.
Jambus, fünffüssiger in der deutschen Dichtung 43. 134. 135. — Reimlose Jamben bei Goethe 136.
James I. Metrische Bezeichnungen 174. 175. Die siebenzeilige, fünftaktige, dreiteilige gleichmetrische Strophe in: The Kingis Quhair 238. — Metrische Messung verschiedener Arten des End-e 179. 196.
Jeroschin 87.
Jessen 3. 23.
Immermann 138.
Ingenbleek 107.
Innenreim im *ags.* Schwellverse 34.
Innere Reime in der deutschen Dichtung 118. 119.
— bei den Skalden 17.
Innere Reime s. auch Reim.

Innere Senkung im ags. Normalverse 32.
Intensität der Laute in der deutschen Metrik 41.
Inverse Rhyme 224.
St. Johannes der Evangelist, *me.* 169.
Johannes Rote 88.
John the Euaungelist, Of Sayne, Strophenbildung 236. S. auch Johannes, St.
Johon, *me.* Lied 176.
Jonckbloet 39.
Jónþorkelssonjr. 29.
Jordan, W. 103. 138. — Stellung der Alliterationsstäbe 121.
Joseph of Arimathia, the Life of — 164. 238.
Italienisch. — Italienische Lyrik, Einfluss auf die deutsche Metrik 133. 139. Sonett, Ottave, Sestine Siciliana, Terzine in der neueren deutschen Dichtung nachgebildet 139.
— Einfluss des Ital. auf die englische Dichtung (Terzine, Sonett) 240 ff. Ein Sonett Petrarkas von Chaucer in rhyme-royal Strophen wiedergegeben 240.
Judith, *ae.* 142. 149.
Juliane, Seinte 153.

K.

Kaiserchronik 65.
Kaluza, M. 1. 3. 168.
Katalexe im Nordischen 13. K. d. smaerri haettir 28. — Katalektische Formen des Dróttkvaett 28. — K. (dreigliedrige) Nebenformen in Fornyrđislag 19. — K. Formen des runhendir haettir 29. — Obligatorische Katalexe; katalektische Zweitakter; k. Versausgänge im Ljóđaháttr 21. 24.
Katalektischer Versausgang im Mhd. 74. 75.
— Vers im *Nhd.* 93.
Katerine, Legende von St. K., Verwendung des Achttakters 208.
Kauffmann, Fr. 1. 34. 37. 39. 52.
Kauffringer 126.
Kehrreim s. Reim.
Kildare, Die Leute v. — 157.
kimlabǫnd 28.
Kinderreime, deutsche 85. 87.
King Horn s. Horn.
Kirchenlieder, deutsche vom Volkslied beeinflusst 88.
Kirchenmusik, lateinische beeinflusst Ottfrids Strophen 53.
Kittridge, G. L. 219.
Klage des Landmanns 176.
Klage des Mönchs, me. Lied 176.
Klage über das Unglück der Kirche 144.
Klamer Schmidt 139.
Kleist, E. v. 92. 97. 103. 135.
Klingender Versausgang im *Ahd.* 61. 127. 128.
— Im *Mhd.* 74. 83. Im deutschen Volksliede 84. 85. — In der deutschen Kunstdichtung 88.
— Im Engl. 209. Bei Chaucer 221.
klofastef 26.
Klopstock 91. 98. 104. 135. Gegner des Reims 120. Verwendung horazischer Strophen 138. Selbsterfundene Odenformen 138. Freie Rhythmen 139.
Kluge, F. 33. 47. 142.
Knittelverse. *Nhd.* 102. — *Engl.* 166.
Koberstein 39. 87. 102. 114. 125.
Kochendörffer 88.
Kögel, F 1.
Kögel, R. 1. 34. 37. 52. 107. 121.
Köhler, Geschichte v. Ralph K. 169.
Konjunktionen, Alliteration der 15.
Konsonantenalliteration 13.
Konsonantenhäufung im Anfang der Accentsilbe 51.
Konsonanten in umgekehrter Reihenfolge im deutschen Reim 110.
Konsonantischer Überschuss im Reimwort 109.
Kontrolle für Otfrids Metrik 54.
Korn, Körner der deutschen Metrik 117. 225.
Kossmann 111.
Köster, H. 99. 115. 168. 173.
Krasis, Begriff und Bezeichnung im *Mhd.* 67. 68.
Kraus 66. 74.
Kräuter (Verfasser v. Ueber ahd. u. antike Verskunst) 44.
Kudrunstrophe 128.
Küffner, K. 37.
Kunstdichtung, deutsche des 14.—16. Jahrh. Zwei Hauptrichtungen 88 ff. — Im 14. Jahrh. 85. — In der Neuzeit 90.
— Die Skalden, Verfall der K. 29.
Kunstlyrik, deutsche 87.
Kunstmusik, deutsche des 17. Jahrh. 85.
Kürenberger 126. 127. 130. Reimende vordere Kurzzeilen 128.
Kürze und Länge, Scheidung im *Ahd.* und *Mhd.* 50.
Kürze u. Verkürzung bei Klopstock 104.
Kürzungen bei mhd. Dichtern 68.
Kurzzeile der altgermanischen Dichtung, mittelst Alliteration zu Verspaaren gebunden 6. Zur Kenntnis der deutschen Kurzzeile 124. 126. 127. 130.
Kurzzeilen in Laȝamons Brut 145. — Im *me.* Stabreimvers 173. *Me.* Kurzzeilen in Berührung mit gleichtaktigen Versen nach fremden Mustern 173 ff.
kveđa (Rezitation der strophischen Dichtung des Nordens) 5.
kviđa 18. 20.
kviđu-háttr 18. 29.
Kynd Kittok, Ballade v. — 169.
Kyrieeleison im Volksgesang 122.

L.

Lachmann. Ansichten über *ahd.* Metrik u. Widerlegung derselben 2. 4 ff. 53 ff. Vierhebungstheorie und Gegnerische Ansichten 4. — L.'s Standpunkt in Bezug auf das Tonverhältnis der Bildungssilben zu den einsilbigen Enklitika in der *ahd.* Metrik und Widerlegung seiner Ansicht 56 ff. Vermeidung der Anerkennung dreisilbiger Füsse in ahd. Verse 60. — Verwendung der Silbenverschleifung im *ahd.* Verse 60 ff. Ausdehnung der L.'schen Regeln auf den Versbau der Übergangszeit vom *Ahd.* zum *Mhd.* 63. 64. Über Elision, Hiatus u. Krasis im *mhd.* Vers 67 ff. — Zurückweisung der Lachmannschen Aufstellung über zweisilbige Füsse im *mhd.* Verse 70. 71 ff. Einsilbiger Fuss u. L.'s Betonungsweise 69. L. er-

kennt dreisilbige Füsse im *Mhd.* nicht an 70. 71 ff. — Beurteilung der L.'schen Regeln über die Beschaffenheit der letzten Senkung des stumpf ausgehenden Verses sowie über die der vorletzten Hebung 73 ff. Bekämpfung u. Widerlegung der Auffassung L.'s von dem nach romanischem Vorbilde schliessenden Verse im *Mhd.* 79. 80. — Gegen L.'s Auffassung von der schwebenden Betonung im Mhd. 80. 81.
La Fontaine 134.
Lament for the Makaris, Refrainverse enthaltend 229.
Landstad 24.
Lang-gethönete Enklitika im Deutschen 92.
Lange 97. 138.
Länge bei Klopstock 104.
Länge u. Kürze, Scheidung im Ahd. u. Mhd. 50.
Längenreduction im *Mhd.* 83.
Langgut 111.
Langland, William 164. 165.
Langtoft 170. Reimchronik in frz. Alexandrinern 213.
Längung kurzer Vokale in offener Silbe für die engl. Metrik 156.
Langzeile in der alliterierenden Dichtung 6. Bau der Lgz. im Ljođaháttr 23 ff. Alliterierende Langzeile im *Ahd.* 65. — Insbesondere im Hildebrandsliede 84. Sonstige Angaben für deutsche Metrik 117. 128 ff. 130. — Langzeile bei Uz. 97.
Langzeile im Englischen 142. 157 ff. 158. 173. 210. 212.
Lateinische Dichtung, Einfluss auf den Reim 107. — Kirchliche Dichtung wirkt auf die *mhd.* 122.
Lauremberg 91.
Laurentius Albertus 89.
Lautmaterial der Poesie 40.
Lautqualität 41.
Lawrence, J. 1. 162. 167.
Laȝamon. Herkunft des Laȝamon-Verses 149. Sonstige metrische Angaben 142. 145. 148. 166. — Laȝamonsche Typen im King Horn 155.
lays. Strophen mit verschiedener Reimstellung u. verschiedenen Formen in denselben 225. 236.
Leendertz, P. 39.
Legende of Good Women 215.
lezer 31.
Leichstrophe 124. 132 ff.
Leidener Rätsel 163.
léođ 149.
Leoninischer Reim, Benennung; Vorkommen bei Ovid; im Mittelalter; im ags. Rhyming Poem u. a. ags. Dichtungen (ags. Chronik, Laȝamon, Sprüche Alfreds) 224.
Lessing 115. 135.
Lewin 209.
Liebe, Heimliche —, *me.* Gedicht verwendet verschränkte Schweifreimstrophen 207.
Liebeswerbung um die Elfin 169.
Lied, historisches. Früheste Berührung mit Volks- u. Kunstdichtung 63. Liedformen des *Nhd.* im Zusammenhang mit dem Volksliede 93. — Lieder aus ungleichen Strophen 130 ff.
Lieder in der altenglischen Chronik 141, 144.
— im Altengl. gesungen 149.
Lieder in der Chronik Fabyans 169.
Lieder in der Chronik Langtofts 170.
ljod pl. 18.
ljóđaháttr 5. 6. 18. 21 ff. — Ursprünglich Gesamtname für alle nebeneinander üblichen Gesangstrophen 22.
Lilienkron, R. v. 131.
lira jòh fidulà, lírà jòh fídulà 54.
literall, *me.* Metrik 173. Definition bei Jakob VI. von Schottland 174.
Lobwasser, Ambrosius 90.
Logau 91.
Lohenstein 134.
Löwenstern 96.
Ludwigslied 124. 132. 151.
Luick, K. 16. 29. 34. 141. 168.
Lumby, J. R. 156.
Lunzer 87.
Luxus der Weiber, *me.* Gedicht 176.
Lyarde 170.
Lydgate 222. Dreiteilige gleichmetrige Strophe in den Minor Poems 238.
Lyndesay 169. 222. Tönende Verwendung des End-e 196. — Beispiele für Synizese 197.
lyne-Vers 174. 175.
Lyrische Poesie. Unsangbare im *Nhd.* 138. Einfluss der nordfr. u. provenzalischen Lyrik auf die Rhythmik der deutschen Minnesinger 129. Sonstiger Einfluss derselben, insbesondere metrische Einwirkung 78. 90.
— Mittelengl. Lyrik. Verwendung der durch Verdoppelung entstandenen Langzeilen 157. Einfluss der frz. u. mittellateinischen Lyrik auf *me.* Strophenbildung 157. 159.

M.

Madden 145.
Madrigal im Nhd. eingeführt 96.
Magna Charta, Lied auf den Bruch der — 216. 224.
Maid, The Not-browne M., *me.* Ballade verwendet Zweitakter 208.
Makame im *Nhd.* 140.
Málaháttr 18. 20 ff. 28.
Manheimer 39.
Männlicher u. weiblicher Versausgang, Wechsel beim Kürenberger 74. — Bei Herger (Spervogel) 74.
Mannyng (Robert de Brunne) 213. 214. 224.
mano-ta 60.
Map, Walter 208.
Margarethe, nationaler engl. Reimvers verwendet 144.
Marharete, Seinte 153.
Martin 126.
Martinus Myllius 89.
Mätzner, E. 145. 156.
Measure, The Poulter's M. 213.
međel 31.
Mehring 107. 115.
Mehrstrophige Gedichte 42.
Meinloh 127. 128.
Meistergesang, Princip der Silbenzählung 87. 88. Rührender Reim verpönt 113. Dreiteiligkeit der Strophe beim schulmässigen M. 130. Sonstige Angaben 113. 117. 130. 133.
Metrik, *Altgerman.:* A) Allgemeines 1 ff. Verschiedene metrische Theorien über den Bau des Alliterationsverses 2 ff. Form u. Vortrag der allit. Dichtung 4 ff. Versarten 6. Bau des Normalverses 6 ff. Alliteration 13 ff. Vers- und Satzgliederung 15. Der Schwellvers 15.

B) *Altnordische Metrik*: Allgemeines 17. Quellen für die altnordischeMetrik 16. 17 ff. — Alliterationsvers 2. — Umfang der Alliterationszeile 2. — Die *eddischen* Metra 18 ff. Fornyrðislag 19. Málaháttr 20. Ljóðaháttr 21 ff. Skaldische Metra 25 ff. Terminologisches 26. Die einzelnen Metra: Das Dróttkvaett und sein Geschlecht 27. Die smaerri haettir 28. Die runhendir haettir 28. 29. Die volkstümlichenMetra 29. Anhang: Die Rimur 29.

C) *Angelsächsische* Metrik 29. Quellen für die Kenntnis der *ags.* M.; Betonung; Silbenzahl 30. 31. Versarten 31. Der Normalvers 31. Häufiges Vorkommen von alliterierenden Versen 2. Umfang der Alliterationszeile 2. Der Schwellvers 32. Altenglischer Strophenbau 33. Reim 33. 35. — S. auch weiter unter Metrik, Englische.

D) *Altsächsische* Metrik, Quelle für die Erkenntnis der *altsächs.* M.; Betonung; Versbau; Besonderheiten des *alts.* Versbaus 34. 35. Normalvers 35 ff. Schwellvers 37.

— *Deutsche.* Quellen für die deutscheMetrik 37ff.Theorie des Versbaues 49. Qualität der Laute 40. 41.

A) *Rhythmus*: Allgemeines 44 ff. Erkenntnisquelle 45. Tonverhältnisse 45. 46 ff. Quantitätsverhältnisse 49 ff.

Althochdeutsche Zeit 37. 38. 52 ff. Vorkommen des alliterierenden Verses 2. Einführung des Reims durch Otfrid 52. Lachmanns Ansicht über den Rhythmus der Reimzeile Otfrids und Widerlegung seiner Ansicht 53. Versbau 53. L.'s Vierhebungstheorie und gegnerische Ansichten 53 ff. L.'s Standpunkt in Bezug auf das Tonverhältnis der Bildungssilben zu den einsilbigen Enklitika in der altdeutschen Metrik und Widerlegung seiner Ansicht 56 ff. Gleiche Quantität für die einzelnen Takte 57. Elision, Synalöphe 58. Silbenzahl der Füsse 58 ff. Lachmann umgeht die Anerkennung der Dreisilbigkeit 60. Freiere Form des Verses in der Übergangszeit vom *Ahd.* zum *Mhd.* 63 ff.

Mittelhochdeutsche Zeit 66 ff. Unterschiede des *mhd.* vom *ahd.* Versbau 66. Über Elision, Hiatus und Krasis 67. 68 ff. Zurückweisung der Aufstellung Lachmanns über zweisilbige Füsse im *Mhd.* 70. Einsilbige Füsse und Lachmanns Betonungsweise 69. — Lachmann erkennt dreisilbige Füsse im *Mhd.* nicht an 70. 71 ff. Beurteilung der Lachmannschen Regeln über die Beschaffenheit der letzten Senkung des stumpf ausgehenden Verses, sowie über die der vorletzten Hebung 73 ff. Katalektischer Versausgang 74. 75. Auftakt 75. Unterschied von Haupt- und Nebenhebungen 75 ff. Einfluss der romanischen Metrik 78 ff. — Aufgeben der katalektischen Natur des Verses 78. 79. Widerlegung der Ansicht Lachmanns von den nach romanischerWeise schliessenden Versen 79. 80. Regelung des Auftaktes 80. Schwebende Betonung 80. 81. Daktylischer Rhythmus 81. Einwirkung sprachlicher Veränderung auf die Metrik 82. 83. Rhythmik des Volksliedes seit dem 14. Jahrh. 83 ff. — Metrik der Kunstdichtung des 14.—16. Jahrh. 87 ff.

Neuzeit. Reformbestrebungen im 16. Jahrh. der mechanischenSilbenzählung gegenüber 89 ff. Metrik der Kunstdichtung der Neuzeit 90 ff. Opitz u. seine Theorie über den Versbau 90 ff. Modifikation der natürlichen Betonung 91 ff. Silbenzahl der Füsse 92. Dipodische Gliederung der Füsse 93 ff. Wechsel von Füssen mit ungleicherSilbenzahl wieder eingeführt 95. Gottsched 97. — Klopstocks Theorie über den deutschen Versbau 98 ff. Wechsel zwei- und dreisilbigerFüsse in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. 102 ff. Wielands Vers 102. Kurze Reimpaare des 17. Jahrh.; Knittelverse 102. Einfluss des deutschen und des englischen Volksliedes auf den Wechsel zwischen 2- und 3-silbigen Füssen 102. 103. Über das Tongewicht u. die Quantität der einzelnen Silben bei Klopstock u. anderen Dichtern 104 ff. — Hiatus u. das Bestreben, denselben zu vermeiden 106. 107.

B) Gleichklang 1) *Reim*, Einführung des Reims; Reim bei Otfrid u. in den kleinen ahd. Denkmälern 107 ff. *Rührender* Reim 108. 112. *Doppelreim*; *erweiterter* Reim 110. Reimkunst im 11. und 12. Jahrh. 110 ff. Reim in der Blütezeit der mhd. Lit. 111. 112. *Rührender* und *grammatischer* Reim 112. 113. Reimkunst vom 14. bis 16. Jahrh. 113 ff. Reimkunst seit Opitz 114. *Rührender* Reim 114. 115. Bildungssilben als Träger des Reims 115. *Gleitender* Reim 116. Wesentliche Funktion des Reims ist es, die Gliederung der metrischen Gebilde zu markieren 116 ff. — Innere Reime 118 ff. Reimlose Gedichte 119. 120.

2) Assonanz 120 ff.

3) Alliteration 121 ff.

4) Refrain 122 ff.

C) Vers- u. Strophenarten. Ältere Zeit bis auf Opitz, *Kurzzeile, Reimpaar; Strophe* 124 ff. Langzeile und deren Verwendung zur Strophenbildung 127. Strophen im Epos und Minnesang 128. Einfluss der prov. u. nordfrz. Lyrik auf den Strophenbau des Minnesangs 129. — Neue Richtung in Bezug auf die Vers- und Strophenarten 129 ff. *Dreiteiligkeit* der Strophe (Aufgesang, Stollen, Abgesang) 130. Strophen-*Enjambement* 131. *Leiche, Sequenzen* 132. Einfluss antiker und romanischer Formen im 16. Jahrh. 132. 133.

Neuzeit. Strophenformen des *sangbaren* Liedes 133. Vers- u. Strophenarten für die *unsangbaren*, epischen, lehrhaften u. dramatischen Dichtungen 133 ff. *Alexandriner; fünffüssiger Jam-*

bus; trochäischer *Dimeter* u. *Tetrameter* 133 ff. Italienische *Ottave* 136. Terzine; antiker Trimeter; Anapästen; trochäische Fünffüssler; Hexameter, Distichen, freie Rhythmen 137. Vierfüssige trochäische Verse; kurze Reimpaare; Strophen, dem mhd. Volksepos nachgebildet; Nachbildung des altgermanischen Verses 137. 138. Formen der unsangbaren Lyrik 138 ff. Alexandriner; Nachbildung horazischer u. pindarischer Odenformen, insbesondere bei Klopstock und freie Rhythmen Klopstocks 138. 139. Formen d. italienischen Lyrik: Sonett; Ottave; Terzine; Siciliana; Sestine; Canzonenform; Ritornelle 139. Refrainstrophen der französ. Lyrik: Triolet, Rondel, Rondeau 140. Spanische Formen: Romanzenstrophe; Decime; Cancion 140. Orientalische Formen: Ghasel; Makame 140. Bearbeitung der deutschen Metrik 38. S. auch oben Metrik, Altgermanische.

— *Englische.* A) Geschichte der heimischen Metra 141 ff. Alliteration u. Reim im Altengl. 141. 142. Neu auftretende Formen 142. Bau von Aelfrics Schriften 142. 143. I. Entwickelung des *nationalen Reimverses*: a) Anfänge u. der Vers Laȝamons: Wesen u. Herkunft 143 ff. Zusammenhang zwischen dem deutschen und englischen Reimvers und dem germanischen Gesangvers 144. Erste Belege für den Reimvers: Eadgars Herrschaft, Eadgars Tod 144. Gedicht auf den Tod Aelfrics; Ged. auf Wilhelm den Eroberer; Reden der Seele an d. Leichnam; Worcester-Fragment; Sprüchwörter Alfreds 144. 145. — *Laȝamons Brut*: Versbau, die rhythmischen Formen 145 ff. Dipodischer Bau der Verse 146. Versbetonung, Silbenmessung 147. 148. Reim bei Laȝamon 149. Herkunft dieses eigenartigen Verses u. verschiedene Ansichten darüber 149—153. Andere Texte in L.'s Vers: Bestiarius, Versmass 153. Reimlose Laȝamonsche Verse 153. b) Der nationale Reimvers: volle Ausbildung 153 ff. *King Horn* u. seine Metrik 154 ff. Bau der Reimpaare; Verse 154. Dipodischer Bau 155. Betonungsverhältnisse und Silbenmessung 155. Reim 156. Ansichten über den Vers des King Horn 156. Der Reimvers erhalten als Gesangvers, in volkstümlichen Liedern u. nursery rhymes 156. 157. — Verdoppelung des national. R. zur Langzeile u. Verwendung letzterer 157 ff. Moderne Ausläufer 159. c) Berührung mit anderen Versmassen 159. — II. Der *mittelenglische Stabreimvers* 160 ff. Unterschied vom Reimvers 160. Versbau v. Werken aus der Übergangszeit vom *ae.* zum *me.* Stabreimvers 160. 161. Arten des *me.* Stabreimverses a) der *reimfreie* 165—168 ff. Auffassung: Zusammenhang mit dem *ae.* 161. 162. Verwendung des Sprachmaterials 161. 162. Stellung der Stäbe 162. Rhythmische Entwicklung des Verses 162 ff. Versbau in den Alexanderbruchstücken 162. Andere Denkmäler im Stabreimverse 164. b) Der mit dem Endreim versehene Stabreimvers; Epik 168 ff. Gebrauch der dreizehnzeiligen Strophe 168. 169. Vierzehnzeilige Strophe 169. 170. Schweifreimstrophen; auch aus alliterierenden Kurzzeilen 170. Verbindung stabreimender Langzeilen zu Reimpaaren 170. Rhythmik des strophisch gebundenen Stabreimverses 171 ff. Stabreimvers in der Lyrik 175. — Im Drama 177. — Andere Auffassungen des me. Stabreimverses 177 ff. — Aussterben der epischen Form des reimenden Alliterationsverses zu Beginn des 17. Jahrh.; Fortsetzung der lyrischen Form des Südens 179. — Beliebtheit des altnationalen Verses im 16. Jahrh. u. in der Folgezeit 180.

B) *Fremde Metra*: Gleichtaktige Metra, Einführung, Unterscheidung der neueren Versarten von dem nationalen Metrum der alliterierende Langzeile u. Übereinstimmung mit diesen; Vier Hauptarten von *gleichtaktigem* Metrum, von denen nur der jambische Rhythmus in der *me.* Dichtung zur Anwendung gelangt ist. 181. 182. Übersicht über die vorkommenden Versarten, gleichtaktige 182 ff. Versrhythmus 185 ff. Fehlen des Auftaktes; schwebende Betonung 185. 186. Fehlen einer Senkung im Versinnern 187. *Zerdehnung* 187. *Taktumstellung* 187. Doppelte oder mehrfache Senkung 188. Klingende Versausgänge; gleitende V. 188. 189. Enjambement 189. Reimbrechung 189. Alliteration 190. Silbenmessung 190 ff. Dreisilbige Wörter 191. Viersilbige Wörter 191. Betrachtung der einzelnen Flexionsendungen 191. 192. End-e Ableitungssilben 192. 194 ff. Silbenverschleifung 193 ff. 197 ff. — *Wortbetonung, Germanische* 199 ff. Zweisilbg. Wörter 200. Dreisilbige 201. 202. Viersilbige 203. — *Romanische* Wortbetonung: zwei- u. dreisilbige Wörter 203. Viersilbige 204. — *Die einzelnen Versarten*: Der viertaktige paarweise reimende Vers, sein Vorbild 204. Erstes Vorkommen im Pater Noster 205. Fehlen des Auftaktes 205. Fehlen v. Senkungen 205. Taktumstellung 205. Doppelter Auftakt u. doppelte Senkung 205. Verschleifungen; schwebende Betonung 205. Cäsur 205. 206. Versausgang 206. Verschiedene Behandlung des viertaktigen Verses 206. Viertaktige Verse in Verbindung mit anderen Versarten 207. Verse, die aus dem Viertakter hervorgegangen sind: der zweitaktige u. eintaktige Vers 207. Entstehung des zuletzt genann-

ten Viertakters aus dem achttaktigen Verse 208. — *Septenar*: Entstehung 208. Gereimter S. zum ersten Male nachgebildet im Poema Morale 209. Versbau darin 209. 210. — Reimloser S. des *Ormulum* 210. Der gereimte S. in Denkmälern des 13. u. 14. Jahrh. 210. Verwendung des S. für die Lyrik u. die spätere volkstümliche Balladendichtung: Auflösung der Langzeilen mittelst eingeflochtenen Reims zu Kurzzeilen 210. 211. Der S. in Gemeinschaft mit anderen Metren, alliterierenden Langzeilen, Alexandrinern u. kurzen Reimpaaren 211 ff. — Der *Alexandriner*: Begriff 213. Sein Vorbild der französ. Alexandriner 211. 213. Vier Typen 211. Erstes Vorkommen in unvermischter Gestalt bei Robert Mannyng 213. Mit Septenaren gemischt 211 ff. Spätere Verwendung 214. Auflösung des Alexandriners durch eingeflochtenen Reim zu dreitaktigen Kurzversen 214. — *Der gereimte fünftaktige Vers*: Einführung in die me. Literatur 214. Sein Vorbild der französische Zehnsilbler 215. Verwendung 215. Rhythmischer Bau 215 ff. — *Chaucer's* fünftaktiger Vers u. sein Bau 217 ff. Bau des Metrums im weiteren Verlaufe der me. Epoche 222 ff.
Der Strophenbau. I. Allgemeiner Teil: Begriff des Wortes Strophe 222. Wesentlichste Bestandteile der Strophe Verse 222. 223. Verwendung des Endreims zur Strophenbildung 223. Arten des Endreims 223 ff. Einfluss der provenzalischen u. nordfranzösischen Lyrik auf die Strophenbildung 225. Einreimige u. mehrreimige Strophen; Körner; Reimverkettung 225. Verknüpfung einzelner Strophen durch den Refrain 225. 226. Gliederung d. Strophe: Teilbare u. Unteilbare Strophen 226. Teilbare: Zweizeitige gleichgliedrige Strophen; zweiteilige ungleichgliedrige Str.; dreiteilige Str.; Bestandteile 227 ff. Gleichmetrische und ungleichmetrische Str. 229. 230. Geleit 228.
II. Besonderer Teil. a) Zweiteilige gleichgliedrige Strophen: gleichmetrische Strophen 229. 230. Ungleichmetrische Strophe: *Schweifreimstrophe* 230 ff. b) Einreimige, unteilbare u. zweiteilige ungleichgliedrige Strophen 232 ff. Abarten der Schweifreimstrophe 234 ff. *bob-wheel*-Strophen 234 ff. c) Dreiteilige Str.: Ungleichmetrische 236. Gleichmetrische Str. 237 ff. *Virelay* 239. *Rondel* 239. *Ballade* 240. *Sonett* 240.
Meumann, E. 1.
Meyer, R. 124. 129.
Michels 126.
middanȝeardes wéard 32.
mid iz (= midi) 58.
Milton, Viertakter-Verwendung in L'Allegro und Il Penseroso 207.
Minimalverse Laȝamons 147. 151.
Minnesinger. Otfridscher Versbau bei den ältesten Minnesingern 66. — Einfluss der romanischen Metrik auf die Rhythmik der deutschen Minnesinger 78. 117. — Die Minnesinger übernehmen die Bildung des Versausgangs nach romanischer Weise 78. 79. Einfluss der provenzalischen u. nordfranzösischen Lyrik auf den Strophenbau der Minnesinger 129.
Minor, J. 39. 121. 126.
Minorite Friars, On the M. F., *me.* Gedicht, septenarische Strophenbildung 177. 233.
Minot. Laurence 177. Metrische Verwendung des End-e 195.
— Halbierte Alexandriner-Verwendung 214. — Septenarische Strophenbildung 233. bob-wheel-Strophen 235.
Miracle Plays, Schweifreimstrophe 231.
Mitreimen der vorletzten Silbe im Mhd. 75.
Mittelengl. Metrik s. Metrik, Mittelenglische.
Mittelhochdeutsche Metrik s. Metrik, Mhde.
Mittellateinische rhythmische Verse: Anknüpfung der deutschen Kunstdichtung 89. — Kirchliche Lyrik massgebend für engl. Strophenform 225.
Mittellateinischer Septenar Vorbild für den *me.* Septenar 208.
Mittelreim s. Reim.
Möbius, Th. 25.
Mohnike 16.
mǫl 18. 20.
Moldaenke 74.
Möller, H. 30. 37. 38. Zweitaktstheorie 3.
Mond, An den —, me. Lied 176.
Montgomerie 169. 170. 174.
Moral-Plays 213.
Morhof 96.
Moritz 44.
Moroltstrophe 127.
Morris, R. 153. 211. 212.
Müllenhoff, K. 3. 33. 38.
Munch, P. A. 16.
Mundarten, deutsche, Einfluss auf den Reim 114.
Murner, Der M. 88.
Murray 169.
Muspilli 2. 38. 52.
Muth, R. von — 39.
Mysteries, septenarisch-alexandrinischer Vers verwendet in den M. 213.

N.

nadde u. ähnliche Verschmelzungen 199 ff.
nåhent 28.
Namenaufzählungen bei Wolfram 73.
Natürliche Betonung im Deutschen modificiert 91.
Nebenaccente 51. 154. s. auch Nebenton.
Nebenhebung 7. 53. 55. 60.
Nebenton im westgerman. Normalverse 7. Schärfere Ausprägung im *Ahd.* u. *Mhd.* 50. — Schwacher u. starker N. bei Opitz 93. — Schwacher N. im heutigen volkstümlichen Liede 56. — Im *Ags.* 30. — Rhythmischer N. bei Laȝamon 147.
Neidhard 78. 123. 131.
Neifen 113.
Neumark 96. 97.
Neumeister 95.

Nibelungenlied 44. 57. 75. 76. 127. 128. 129. 130.
Nibelungenstrophe bei Rükkert 138.
Nordfranzösische Lyrik s. Lyrik.
Normalvers. Bau im Allgemeinen 6ff. 9. Im *Ahd.* 38. — In der deutschen Tragödie 135. — Im *Alts.* 35ff. — Im *Ags.* 31ff. — Variationen in Fornyrđislag 19.
Notbrowne, The N. Maid; Schweifreimstrophen verwendet 237.
Nursery rhymes 156. 157.
nýi háttr 28.

O.

Oberon (Wielands) 102. 136.
ob ir (= oba) 58.
Occleve 222.
Octavian Imperator, engl. Romanze 234.
oddhending 26.
Oden, Nachbildung horazischer u. pindarischer Odenstrophen in der neueren deutschen Dichtung 138.
— Erfindung neuer Odenformen durch Klopstock 98. 101. 102.
Olafsen, J. 16.
On God Ureisun of Ure Lefdi 158.
Opitz Reformator der deutschen Versmessung 90ff. Seine Theorie über den Versbau 90. 91. 99. Vermeidung des Hiatus 106. Der Alexandriner durch ihn zur Herrschaft gebracht 133. 134. Verwendung der Sestine 139; der Terzine 136.
Orientalische Formen in der neueren deutschen Dichtung nachgebildet 140.
Orison, An O. of our Lady, unregelmässige Struktur der Schweifreimstrophe 236.
Orm, Orrm 159. Silbenmessung 193. Verhalten des Wortaccents zum Versaccent 200.
Ormulum 159.
Ortnit 128.
Ossian 103.
Otfrid 149.
Otfrids Einführung des Reimverses in Deutschland 52. Diese Einführung des Reims ist unter dem Einflusse des lateinischen Hymnenverses erfolgt 53. Arten des Reimes bei Otfrid 107. 108ff. Ansicht Lachmanns über den Rhythmus von O.'s Reimzeile u. Widerlegung derselben 53. — Satzaccent bei O. 55ff.
Ottave, Italienische in der neueren deutschen Dichtung nachgebildet 136. 139.
Ottenborn, The battle of — 211.
Ottokar 126.

P.

Paarweiser Endreim an Stelle der Alliteration im Engl. 154.
Padelford, F. M. 150.
Palm 90.
Parlament of the three Ages 162. 164.
Partikel, Alliteration 15.
Parzival 125.
Passion, engl. 159. 212.
Passus, engl. Versabschnitt 167.
Paul Rebhuhn 89.
Paulus Melissus 90.
Pausabetonung 56.
Pausen. — In der Sprechthätigkeit 50. Ersatz für fehlenden Fuss im *Nhd.* 94. — Reimabart 119. — Syntaktische P. in Aelfrics Schriften 143.
pedes (Stollen) der dreiteiligen me. Strophe 227.
Pentameter. Als Periode von zwei Versen anzusehen 44. — Pentameterbildung im 15. Jahrh. in Deutschland 89. Im *Nhd.* 100. P. Klopstocks 137.
Perceval, Sir — 170.
Percy's Reliques, Schweifreimstrophe 232.
Perioden der Strophe in der deutschen Metrik 42.
Perle, *me.* Gedicht 168.
Personenwechsel in dem deutschen Drama des 16. Jahrh. innerhalb des Reimpaares 125.
Peter der Pflüger, Buch v. d. — 164.
Peter Denais 90.
Petersen, N. M. 16.
Petrarca 139.
Petruslied 63. 124.
Philipps 44.
Pilch, L. 159.
Pindarische Oden in deutscher Nachbildung 101. 139.
Piper 52.
Pipping, H. 17.
Planctus Bonaventurae, Metrum-Vorbild für den *me.* Septenar 208.
Platen 105. 114. 136.
Pleier 126.
Poema Morale 159. 209.
Pogatscher, A. 30.
Poggel 107.
Polwart, Streitgedicht 174.
Pope, J. 87.
Pope 135.
Popular Science, Fragment of — englisches Sprachdenkmal 210.
Predigt, Eine kleine wahre 158, 159.
Prior 180.
Proklitische Wörter im Deutschen 47.
Pronomina, Alliteration 15. — Ausnahme für die Grundgesetze der Silbenabstufung 55.
Prophezeiung, angeblich v. Thomas v. Erceldoun 160.
Prophezeiungs-Literatur im engl. Norden 165.
Prosa, Unterschied der Poesie von der — 40. 41.
— Prosabetonung bei Otfrid 55.
Provenzalische Lyrik, Einfluss auf die deutsche Metrik 122. 129. — Einfluss auf die *me.* Strophenbildung 225.
Prunkrede, Metrum der — 20.
Psalmen (frz. Übersetzung) 124. 133.
Pyra 97. 134. 138.

Q.

Quantitätsverhältniss im Deutschen 45. — Neuregulierung 11. 12. — Natürliche und metrische — 52. Quantitätsgleichheit im *Ahd.* 57. — Speziell bei Otfrid 59. 60. Antike Quantitätsmessung eingeführt in die deutsche Kunstdichtung 89. — Qu. in der *altn.* Metrik 18.
Quair, The Kingis —, metrische Messung der verschiedenen Arten des End-e 196.
qvederling 172.

R.

Rabenschlacht, Die 128.
Ralph Köhler 169.
Ramler 92. 97.
Ranisch, W. 17. 20.
Rask, R. K. 16.

Ratperts Lobgesang 63. 124.
Rauf Coilzear, Strophenbildung 236.
Rebhuhn 133.
Recitation der alliterierenden Dichtung 3.
Reden der Seele an den Leichnam 144.
Redetradition, Natürliche — bei *mhd.* Dichtern 68.
Redford's Marriage of Wit and Science 213.
Refrain 122 ff. In der enkomiastischen Dichtung der Skalden 26. — Als spielende Refrainstrophen der franz. Lyrik im Nhd. 140. — Als Strophenschluss im *Engl.* 225. 226. 229. — Refrain der Schweifreimstrophe 230.
refrim d. h. Wiederhall, provenzalische Bezeichnung für den Refrain 225. 226.
Regel, K. 149.
Regensburg, Burggraf v. 126. 128.
Reichel 47.
Reim. Reimeinführung an Stelle der Alliteration 52 ff. — Funktion des Reims 116. Arten des Reims: *Doppelreim* 110. *Erweiterter* R. 125. *Gleitender* R. 113. 116. 125. *Grammatischer* R. 113. 116. Mittelreim 118 ff. *Reiner* Reim 129. Rührender R. 108. 112. 114. *Überschlagender* R. 117. 119. 126. 129. *Schlagreim* 118. *Spondäischer* R. im Deutschen verpönt 115. *Sporadischer* R. 141. 142. R. im Versinnern (*Mittelreim*, *Inreim* u. a.) 118 ff. 130. R. in *Vorderzeilen* 129. — Reim mundartlich gerechtfertigt 113. 114. Zweisilbiger R. 74. 109. 115. Drei- und mehrsilbiger R. 112. Dreifacher R. 129. Reimwörter verschiedener Bedeutung 112. R. von Simplex auf Kompositum 112. R. in kleineren *alth.* Denkmälern 107. R. bei Otfrid 107. — Im deutschen Volksepos 112. — Im *Mhd.* 74. 111. — Im *Nhd.* 107. — Kampf um den deutschen Reim 97. 119. 120. Fehlen des Reims 44. Reimloses Gedicht des 11. Jahrh. 119. Reim in *ags.* Schwellverse 33. 34. Reimanfänge im *Engl.* 141. Englischer Endreim 142. Reim in King Horn 156. Reimlose Laȝamonsche Verse 153. Reimarten im weitesten Sinn: *Alliteration, Assonanz, Endreim* 223 ff.
Reimbindung der Langzeile 127.
Reimbrechung 222.
Reimdichtung, Gliederung der ältesten deutschen 50.
Reimformeln 141.
Reimgeschlecht 127.
Reimkunst, deutsche des 14. bis 16. Jahrh. 113 ff.
Reimlied 142.
Reimprosa. Die freien Versformen in den Dichtungen der Übergangszeit vom *Ahd.* zum *Mhd.* von Wackernagel als Reimprosa bezeichnet 64. 65.
Reimpaare. Im Ahd. 124. 125. — bei Meistersingern 88. Kurze R. im *Nhd.* 102. 116. 137.
— Im *Engl.* 142. 154 ff. 156. 170. 229. Kurze englische Reimpaare nach fremden Mustern 159.
Reimverkettung 225 ff.
Reimvers besondere Kunstform 2. Ableitung des deutschen R. aus dem Stabreimvers unter dem Einflusse des lat. Hymnenverses 149. Zusammenhang zwischen dem deutschen und englischen R. 151. Katalektischer Charakter des *ahd.* R. 61. — Reimverse im Muspilli 38. In den Merseburger Zaubersprüchen 38. Reimzeile Otfrids 127.
— Im *Engl.* Deutsch-englischer 150. Im 11. Jahrh. 144. — Nationaler engl. Reimvers 142. 144 ff. — Zusammenfliessen des engl.-nationalen Reimverses mit Nachbildungen fremder Muster 157 ff. S. auch Rhyme-royal Strophe.
Reinalt 88.
Reineke Fuchs, R. Vos 88. 99.
Reinheit 164.
Reinle 83.
Reinmar 129.
rekstef 26.
Renaissanceeinflüsse auf engl. Metrik 166.
Renner, Der R. 83.
Responsion (Refrain) 123.
Revlis and Cartelis to be observit and eschewit in Scottis Poesie 174.
Rezitationsverwendung des Madrigals 96.
Rhenanus, Joh. 120.
Rhyme-beginning Fragment 225.
rhyme-royal, Bezeichnung für den frz. chant-royal 238. — Verwendung zur *me.* Ballade 240. — Erweiterungen in Chaucer's Complaint of Mars, Complaint of Faire Anelyda, Envoy to the Complaint of Venus 239.
Rhythmus. Irrationaler 6. — Im *Altn.* 19. Im Ljóðaháttr 24.
Rhythmenwechsel, freier, Grundprincip des Baues des A. V. 4. — Freier R. im Fünftypensystem 6.
S. auch Metrik, Deutsche.
Richard von Cornwall, Spottlied auf — 157.
Riddava-rímur 29.
Rieger, M. 4. 14. 29. 34. 39.
Ries, J. 4.
rîme-brechen 125.
rime entrelacée 224.
Rinner, Die — 29 ff.
Rist 96.
Ritornelle, Gebrauch in der neueren deutschen Dichtung 139.
Ritson 233.
Rödiger 64. 111.
Roethe 131.
Rǫguvaldr Kali 17.
Roland, me. Versroman 170.
Rolandslied 111.
Romanisch. Romanischer Einfluss auf die deutsche höfische Lyrik 129. 197. Einfluss der rom. Metrik auf die mhd. Metrik 78 ff. Einfluss der roman. Lyrik auf den Strophenbau 129. Auf den deutschen Reim 117. — Nachbildung roman. Vers- u. Strophenarten im 16. Jahrh. 240. Romanische Wortbetonung im *me.* Versbau 203. 204. Einfluss der roman. Lyrik auf die *engl.* Strophenbildung 211 ff. 215. 225. 229. Romanische Lehnwörter in der engl. Metrik 171.
Romantiker 136. 137. 139.
Romanzenstrophe, im Deutschen nachgebildet 117. 121. 137. 140.
Rondel, Rondeau im Nhd. 140. — In the Parlement of Fowles 239.

Rosenberg, C. 16. 20.
Rosenplüt 88.
Rost 102.
Rouncefallis 174.
Rückert 116. 138. 140.
Rührender Reim s. Reim.
runhending 26.
runhendr háttr 26.
Runhendirhættir 28.
Runhent 26. 28. 29.

S.

Saints, Lives of S. 210.
Sál(i)sbury u. andere viersilbige Ortsnamen, in denen die zweite Silbe elidiert wird, Betonung 218.
Saftien, H. 37.
Salzburg, Johann v. 132.
Samaria, The Woman of — 212. — 132. 158.
Sankt Galler Rhetorik 65.
Sapphische Strophe in der deutschen Dichtung 97. 98. 132.
Saran, F. 1. 52. 53. 66. 80. 113. 129. 151.
Satire auf die drei Stände 169.
— auf die Leute v. Kildare 157.
Satzaccent: Alliteration und Satzaccent in der altgerm. Metrik 14. Satzaccent, Lehre vom S. in der deutschen Metrik 47. 50. Natürlicher S. 51. Abweichung in Aufzählungen 81. — S. im Nordischen 18. 21.
Sauer 107. 135. 138.
Schade 39.
Schallrefrain s. Refrain.
Scherer 52, 63, 107. 127. 129.
Schicksalstragödie, Gebrauch vierfüssiger trochäischer Verse in der — 137.
Schiller 92 ff. Rhythmischer Wechsel in der Glocke 94. 95—115. 135. 136.
Schipper, J. 30. 141. 143. 152. 156. 168. 172. 175. 222.
Schlagreim s. Reim.
Schlegel, J. E. 135. 136.
— J. H. 135.
— A. W. 92. 93. 104. 114. 120. 139.
Schlusssilben in ags. Metrik 30.
Schmeckebier, O. 39. 52.
Schmeller, J. A. 3. 34.
Schmidt, E. 107.
Schneider 39.
Schönaich 135.
Schottel 96.
Schottische Metrik, Schrift v. König Jakob 169.
Schröder, E. 111.
Schubert, H. 3. 29. 34.
Schupp 91.
Schütz 95.
Schwacher Nebenton im Deutschen 51.
Schwachtonige Silben rhythmisch verstärkt im Nhd. 94.
Schwanenritter, Der — me. Gedicht 164.
Schwebende Betonung s. Betonung.
Schweifreim im Engl. 225. (rime couée) 230. 231.
Schweifreimstrophe im *Me.* 207. 208. 214. 216. Verkürzte S. 234. Verschränkte S. 234 ff. — Reimstellung 230. Eigentliche Hauptform 230. 231. — Weiterbildungen 231. 232. Verbreitung 231. Abarten 234 ff. — S. combiniert mit Common Metre 236. — S. der lays 236.
Schweifvers, Eigentlicher im Me. 230. — Mit stumpfen Reimen 231. — Mit klingenden Reimen 231.
Schwellvers, Westgerman., Begriff u. Wesen 6. 15 ff. 16. — Im *Alth.* 38. — Unpaarig im Hildebrandslied 38. — — Im *Ags.* 31. 32. — Im *Alts.* 35. 37.
Scott, Verwendung vom Viertakter 207; v. der verschränkten Schweifreimstrophe 234.
Scottish Field 165.
Sechsgliedriges Runhent 29.
Sectional Rhyme 224.
Seifried Helbling 126.
Seltz 89.
sémnínȝa 30.
Senkung im westgermanischen Normalverse 7. 8. 12. — Schwanken der A. V. zwischen ein- u. mehrsilbiger Senkung 12. — Zweisilbige S. bei Otfrid 60. 61. Letzte S. des stumpf ausgehenden *mhd.* Verses bei Lachmann 73. — Senkungssilben bei Klopstock 104. — Im *ags.* Normalverse 32. Schlusssenkung im ags. Schwellverse 33. 148. — S. im King Horn 155. S., Zweisilbige bei Laȝamon 148. Auftreten der doppelten oder mehrfachen S. im *Me.* 209. 217. Doppelte S. bei Chaucer 218. 221. — Fehlen der S. im Innern des Verses und *Me.* 209. Fehlen der S. im *me.* Alexandriner 212; im gereimten Fünftakter 215; im Septenar des Poema Morale 209. S. im *alts.* Normalverse 36.
Septenar, Jambischer im *Nhd.* 134.
— Katalektisch jambischer Tetrameter im *Me.* Entstehung 208 ff. Unvermischt in Denkmälern des 13. und 14. Jahrh. 210. Gereimter S. im Poema Morale 159. 210 ff. — Reimloser S. des Ormulum 210. — Weiterentwicklung in der engl. Lyrik und Balladendichtung 210. Auflösung der Langzeilen mittels eingeflochtenen Reims zu Kurzzeilen 211. — Der S. in Verbindung mit anderen Metren: alliterierende Langzeile, Alexandriner u. kurzen Reimpaaren 210. 211 ff. — Septenarisch-alexandrinischer Vers verdrängt durch den fünftaktigen Vers der engl. Kunstpoesie 213.
Sequenzen 124 132 ff. 231.
Serbische Volkslieder 137.
Sermun, A lutel soth S. 211. 212.
Sestine im Deutschen nachgebildet 117. 139.
setl 31.
Shakespeare 135.
Shoreham, William v. 235.
Shréwsbury und andere dreisilbige Ortsnamen auf -bury, Betonung 217. 218.
Siciliana, Begriff u. Verwendung im Nhd. 139.
Siegfried 52.
Sievers, E. 1. 4. 17. 20. 21. 25. 29. 34. 37. 44. 46. 49. 52. 63. 85. S.'s Urvers 150.
Silbe. Normale Dauer der Silbe 41. Logisches Verhältnis der Silben zu einander 48. Silbenabstufung innerhalb des nämlichen Wortes 55. Silbendauer 49. — Die zufällige Stellung der Silbe bestimmend für den Tonwert 48. — Silbengrenzen 51.
Silbenzählung im deutschen Verse 50. — Im *Ahd.* 58. Speciell bei Otfrid 58. 59. — Festbestimmte Zahl

bei den Minnesingern 87. Silbenzählungsanklänge im *Nhd.* 92. — Wechsel von Füssen mit ungleicher Silbenzahl im Nhd. 95. Silbenzählung im deutschen Knittelverse 102. Reformbestrebungen gegen Silbenzählung im 16. Jahrh. 89. — Princip der Silbenzählung 87. 88. 125. Silbenquantität im *Nhd.* 103. Tongewicht u. Quantität der Silben bei Klopstock u. a. Dichtern 100. 101.
Silbenmessung in der *me.* Metrik s. Metrik, Englische, Fremde Metra.
Silbenverschleifung (?) der Hebung bei Otfrid 60. 61. — Auf der letzten Silbe im *Mhd.* allgemein geworden 66. Lachmanns Theorie 71. — Nachwirkung im deutschen Volksliede 84. — Im *Me.* 197. 198. 209. — Bei Chaucer 221 ff.
Silbenwucht, Princip der 3.
Silbenzahl in der *altnord.* Metrik 18.
Simrock 66. 83. 121. 127. 129.
Singen der Angelsachsen 149.
Sinnesabschnitte bei Wolfram 125.
Skaldenmetrik 17. 25 ff. 29.
skammi háttr 28.
Skandieren, Schulmässiges 50.
Skeat, W. W. 161. 196. 217. 218. 219. — Über die epische Cäsur bei Chaucer 220. 221.
Skothending 26. 34.
slium er (= sliumo) 58.
smaerri haettir 28 ff.
Snorra-Edda 17.
Snorri Sturluson 17.
Sobel 52.
Sokoll, E. 56.
Sommernachtstraum Wielands 102.
Sonett-Nachbildungen in der deutschen Dichtung 133. 139. — Im *Me.* 240. Nachbildung von Wyatt und Surrey 240.
Spanische Romanzenstrophe in der neueren deutschen Dichtung nachgeahmt 117. 121. 137. 140.
Spencker 63. 111. 126.
Spenser 180.
— Vollmessung des End-e 196.
Spielmannslyrik 126.
— Reim, angeblicher auf Uodalrîch 53.
Spina 39.
Spondeen im *Nhd.* 105.
Spondäische Reime s. Reim.
sprâ-chun 60.
Sprechtakte im Deutschen 41. 46. 49. 50.
Sprechvers, Der altgermanische 3. 6. Beurteilung des Sprechverses 45.
— Im *Altengl.* 149. 150. 154. Nicht taktierender Sprechvers im Engl. 160.
Sprechvortrag. Im Deutschen 45. — Bei Laȝamon 145.
Sprüchwörter Alfreds 145.
Sprüchwörter, frühmittelenglische 145.
Spruchdichtung 126. 131. 143.
Stab, Begriff; Hauptstab, Stollen 13. Stellung der Stäbe 13. Hauptstab im westgerm. Schwellvers 16. Stellung der Stäbe im *me.* Stabreimvers 145 ff. 236.
Stabreim s. Alliteration u. Stab.
Stabreimende Gedichte des *Ahd.* 38 ff.
Stabreimvers in der altengl. Metrik 141. 142. 149. 150. 151. 152. 156. 161 ff. 164. 168 ff. 171. 175. 212.
stál (Schaltsätze) 27.
Stark, F. 124.
Starktöne, natürliche in der Senkung im Engl. 166.
Steenstrup, J. 143.
stef 26.
Steffens, H. 165.
Stekker, H. 89.
Stichischer Bau des Epos 4. 5. — Einfache stichische Gliederung 42. — Stichische Verwendung des *me.* Stabreimverses 161. 167.
stikkalag 29.
Stollen 13. 130. 236. S. auch Stab.
Stolte 44. 83. 103.
Streitgedicht v. Montgomerie und Polwart 174.
Strobl 129.
Strophe. Begriff und Arten 41. 42 ff. — Strophenbildung im *Alth.* 38. — In der Übergangszeit zum *Mhd.* 63. — Strophenform der deutschen Dichtung im 15. Jahrh. 88. — Strophennachbildung des *mhd.* Volksepos im *Nhd.* 138. Strophenarten in der deutschen Metrik s. Metrik, Deutsche. Strophenbildung, Ansätze auf dem Gebiete der Gnomik 4. — Strophische Gliederung der skandinavischen Dichtung 4. — Strophenform im Fornyrðislag 19. — Strophenarten im Ljóðahattr 22. Strophenbildung im *Engl.* s. Metrik, Englische.
stuðill, stuðlar 13.
stufar 28.
stúfhent 28.
Stumpf; Reform der Terminologie 61.
Stumpfer Reim im *ags.* Schwellverse 34.
— Im deutschen Volksliede 84. 85.
— In der deutschen Kunstdichtung 88. S. auch Reim.
stýft runhent, katalektisches 28. 29.
styfðar hendingar 28.
Suchenwirt 88. 113. 126.
Suffixreim im *ags.* Schwellverse 34.
Suffolk, On the Death of the Duke of — 238.
Summa Theologiae (Scherers Schema) 63.
Surrey, Earl of — 196. 240.
Surtees Psalmen; Behandlung des Viertakters 206.
Susanna, me. Gedicht 169. 173.
súsl 31.
Swift 180.
Swoboda, Wilhelm 207.
Synalöphe bei Otfrid 58.
Synizese im *Me.* u. im *Ne.* 197.
Synkope in der *altgerm.* Metrik 11. — Synkope der Senkung nach der Hending 28. Synkope im *Engl.* 147. 156. 166. 198. 209.
— Synkope unterbleibt im *alts.* Verse 36. 37.
Syntaktische Gliederung unabhängig vom Versende 43.
— Massgebend für freie Rhythmen 43.

T.

tác(e)n 31.
Tagelied, Deutsches — 122.
Takt des deutschen Verses 50. — Takt (oder Fuss) mit dem Sprechtakt zusammenfallend 41. 50. Takte von gleicher Dauer 41. 51. Gleiche Quantität für die einzelnen Takte in der *ahd.* Metrik 57 ff. — Takt im deutschen Volksliede 84 ff.
Taktumstellung im *Me.* — Im *me.* Alexandriner 214. —

Im Viertakter 205. — Im Septenar 209. — Bei Chaucer 221. — Im Pater Noster 205. — Im Poema Morale 209.
Tanzlieder 86. 123.
Tasso 136.
Teichmann, E. 161.
Teichner, Der — 88.
Ten Brink 1. 141. 143. 216. — Über Chaucer 199 ff.
— Ansicht über fünftaktige Verse 216. 218.
Terminologie, Reform d. Ausdrücke *klingend*, stumpf 61.
Terzine, Nachbildung im Deutschen 117. 136. 139.
— Im *Me.* u. *Neuengl.* 240.
Tetrameter, Trochäischer — in der deutschen Dichtung 134. 135. Im *Me.* Der brachykatalektische trochäische T. vielleicht Vorbild für den *me.* Septenar 208.
— Der katalektisch-jambische Tetrameter s. Septenar.
Teutsche Poemata Opitii 90.
Thackeray verwendet „the Poulter's Measure" 213.
thesses 69.
Thomas de Hales Durchreimung in A Luve Ron 230.
Thomas v. Erceldoun 160.
Thomson 120. 135.
Thym, Georg 125.
Tiebolt Gart 89.
Tieck 115. 121.
Titurelstrophe 126. 128.
Titz 91.
Tod Arthurs s. Arthur.
Ton, Tonwert im Deutschen. — Hauptton; starker Nebenton; schwacher Nebenton. Unbetontheit. Sprechtakt: enklitische Wörter 46. 47. Tonwert der Ableitungs- u. Flexionssilben u. d. Wurzelsilben der enklitischen Wörter 47. 48. Bestimmung des Tonwertes durch die zufällige Stellung einer Silbe zwischen anderen 48. — Quantitätsverhältnisse 49. Tonverhältniss der Bildungssilben zu den einsilbigen Enklitika in der althochdeutschen Metrik 55. 56. — Bestrebungen nach regelmässigerem Tonfall in der deutschen Metrik des 16. Jahrh. 89.
S. auch Accent u. Betonung.
Tonabstufung im *Me.* die Versverwendung, Hebung u. Senkung bestimmend 202.
Tongewicht, Natürliches im *Nhd.* 103. 104.
Tonstärke der Wurzelsilben enklitischer Wörter 56.
Tonverhältnis des Substantivums zur attributiven und genitivischen Bestimmung 47.
Tonversetzung im *Nhd.* 92.
Tonwert der Ableitungs- und Flexionssilben 47.
— bestimmt durch zufällige Silbenstellung 48.
Topf, Geschichte vom —, *me.* Gedicht 170. 174.
tornada 228.
Tottenham, Turnier von — 170. 174.
Towneley Mysteries 213. 234. 236.
Trautmann, M. 29. 52. 143. 152. 160.
tresoun 171.
Trimeter im *Nhd.* 134. 136.
Triolet im *Nhd.* 124. 140.
Tristan, Tristem, Sir Tristem 125. 195. 235.
Trochäische Dimeter u. Tetrameter in der deutschen Dichtung 134. 135.
— Fünffüssler, Reimlose — in der deutschen Dichtung 137.
— Vierfüssige trochäische Verse in der deutschen Dichtung 137.
Trochäischer Rhythmus, Weiterentwickelung im Englischen 209.
Troja: Zerstörung Trojas 165.
Troubadours 117.
The tua mariit wemen and the wedo 165.
Tumbling verse 173. 174. 175.
tunȝl 31.
Turnament, the T. of Tottenham, Strophenform 235, s. auch Tottenham.
Typenausbildung im *Alth.* 38.
Typentheorie E. Sievers 4.

U.

U-Verschleifung in Ortsnamen auf-bury 217. 218.
Übergehender Reim, Definition 119.
Überlänge bei Klopstock 104.
Überschlagender Reim 134.
Überschlagende unbetonte Silben im Deutschen 64.
Übersetzungsliteratur, Deutsche 98.
überz 56.
Überzählige Senkung im *Ags.* 32. — Im *Alts.* 35.
Überzählige Silbe im Schlusse der ersten rhythmischen Reihe im Engl. 209.
Uhland 93. 117.
Ulrich v. Eschenbach 126.
Ulrich v. Lichtenstein 125.
Ulrich v. Winterstetten 123.
Ulrich v. Türkheim, Sinnesabschnitte 125.
Umarmender Reim im *Engl.* 225.
Umgestellter (Sectional R.) Reim im Engl. 224.
Umschliessender Reim im Engl. 225.
Unbetontheit im Deutschen 46. 49.
Unger, C. R. 16.
Ungleichfüssige Typen im westgerm. Normalverse 8.
Ungleichmetrische *me.* Strophe 233 ff. 234. 236.
Unstrophisches Gedicht, Begriff 4. 33.
Unterbrochener Reim im *Engl.* 10. 224.
Ureisun, Un God — of ure Lefdi 211. 212.
Urvers, Germanischer 150.
Usener, H. 1.
uuan ih (= uuanu) 58.
Uz 103. 135. — Neuerer der Strophenform 97.

V.

Vander-Mylius 90.
Vaterunser (Pater Noster) 205.
Veldeke, Metrische Verstösse 69. — Einführer der strengen Regelung des Auftaktes 80.
Verbalnomina in der Nachdrucksskala 14.
Verbum finitum nicht ausgeschlossen von der Alliteration 14.
Verkürzte Formen der Dichtersprache im *Mhd.* 68.
Verkürzte *me.* Verse 164.
Verkürzungen, willkürliche aufgehoben in der deutschen Poesie des 17. Jahrh. 91.
Vers. Begriff 43 ff. — Versarten der alliterierenden Dichtung 6. Besonderheiten des *alts.* Versbaus 35. Theorie des deutschen Versbaues 40 ff. 90. Versaccent im Deutschen 40. Anpassung des Verses an den Accent

der natürlichen Rede im *Ahd.* 55. Versarten in der deutschen Dichtung s. Metrik, Deutsche. Gemischte Verse in der deutschen Kunstdichtung 95. 96. Vers- und Satzabschnitt, Widerstreit bei Klopstock 100. Versausgang. Kriterien für 43. 44. Im *Althd.* 61 ff. Katalektischer Versausgang im *Mhd.* 74 ff. Aufgeben des katalektischen Versausganges unter romanischem Einflusse 78. — Verseingang in der *ahd.* Dichtung 61. — Versformen der *ahd.* Dichtung 38. Versschluss in der *mhd.* Dichtung 78. 79.
— Altenglischer: Versarten in *ags.* Metrik 31. 32. 33. Vers- und Satzverhältnis im *Me.* 162. Heimische Versarten des Engl. 142 ff. — Fremde Metra im Englischen 181 ff. 204 ff. Versausgang im *Me.* 145. 148. Versformen des Fornyrðislag 19. — Der Málaháttr 20. — Des Ljódaháttr 24. S. auch Metrik.
Versaccent s. Vers.
Versarten s. Vers.
Versausgang s. Vers.
Versbau s. Vers.
Verschleifung. Begriff in westgerm. Normalverse 7. Im deutschen Volksliede 84. 85. Im *Nhd.* 101.
— der Verbalendung *est* im *Me.* 193. V. der natürlichen Aussprache widersprechend im *Me.* 197.
Verschränkte Schweifreimstrophe im *Me.* s. Schweifreimstrophe.
Verseingang s. Vers.
Versende s. Vers.
Versform s. Vers.
Versfuss s. Fuss u. Takt.
Versrhythmus s. Vers.
Versus der Strophe im *Me.* 227.
Versöhnungsfest von 1458, Lied auf das — 177.
Vetter, F. 4. 34.
Viðrhending 28. 34.
Vierblatt der Liebe, *me.* 169.
Virelay im *Me.* 239.
Vierfüssige trochäische Verse im *Nhd.* 137.
Viergliedrige Typen, Unterarten im westgermanischen Normalvers 9 ff.
Viergliedrige Verse der smaerrihaettir 28.
Viergliedriger Runhent 28.
Vierhebige Verse im Deutschen 129.
— Im Engl. 156. 165 ff. 168.
Vierhebige V. im *Alts.* 37.
Vierhebungsschema 119.
Vierhebungstheorie Lachmanns 2. 3.
Viersilbige Füsse im *ahd.* Verse 61.
— In der mhd. Poesie 73.
Viersilbige Wörter in der *me.* Poesie 203. Betonung viersilbiger *germ.* Wörter im *Me.* 203; romanischer W. 204.
Viersilbige Reime im *Nhd.* 113.
Viersilbigkeit des altnordischen Verses 2.
Viertakter im *Me.* 204 ff. Erstes Vorkommen 205. Fehlen des Auftaktes der Senkungen 205. Taktumstellung 205. Doppelter Auftakt, doppelte Senkung 205. Verschleifungen 205. Cäsurbehandlung 205. 206. Versausgang 206. Behandlung 206. 207. In Verbindung mit anderen Versarten 207. Verse, die aus dem Viertakter hervorgegangen 207. 208. Entstehung 209.
Viertaktige me. Stabreimverse 168.
— Verse mit unaccentuierten Reimen im *Engl.* 216.
Viertreffer nach England übertragen 152.
Vierzeilige Strophen aus Langzeilen gebildet 127.
Vilmar, O. 39. 121.
Virgin, Hymnus to the — 229.
víśa (Strophe) 26.
(vísu-) fjórðungr - Viertelstrophe 26.
Víśuorð 26 ff.
(vísu) orð, Einzelzeile 25.
(víśu) helmingr, Halbstrophe 26.
Vogt 45.
Voigt 111.
Vokalalliteration 13.
Vokale, Nur vollklingende — im *Ahd.* 70.
— Mitreimen im Deutschen 108.
Vokalausstossungen im *Mhd.* 68.
Vokalverschmelzungen, Arten der *mhd.* 67 ff.
Volksepos, Strophenform 126.
— Schriftliche Fixierung 127.
Volkslied, deutsches 84. 85 ff. — V. seit dem 14. Jahrh. 83 ff. — Einfluss auf die deutschen Kunstdichter 88. 102.
Volkslieder Herders 103.
Volkstümliche Metra in der *altnord.* Metrik 29.
Vollreim in den skaldischen Metra 26.
Vollzeilen — Cäsurlose — im *Ags.* 33.
— Im Ljóðaháttr 6. 22. 23 ff.
Volundarkviða 20.
Vorderzeilen mit betonter vollvokalischer Silbe 127.
Vortragsweise des *me.* Stabreimverses 167.
Voss 105. 136.

W.

Wackernagel, W. 3. 64. 90. 96. 128.
Wackernell 87.
Wada 153.
Wade 153.
waeter 31.
Wagner, Richard, Alliteration 121.
Waise 117.
Wälscher Gast 80.
Wallenstein Schillers 102.
Walther v. d. Vogelweide 78. 123. 131. Auftakt 180.
Walther u. Hiltegunde 128.
Wechselrede, Lebhafte — mit Hilfe kurzer Zeilen 125.
Wechselgesänge, Volkstümliche, Ursprung der Schweifreimstrophe 231.
Weckherlin, G. R. 90. 91. 133.
Wehe Lenz, *me.* Gedicht 170.
Weiber, Luxus der —, *me.* Gedicht 176.
Weiblicher Ausgang in der Nibelungenstrophe 74. S. auch Reim.
Weiss 96. 114.
Weisse 135.
Weissenfels 78. 82.
Welti 133. 140.
Wender (versus) in der *me.* Strophe 227. 228.
Wessobrunner Gebet 38.
Westphal, R. 1. 39. 41. 44.
Wheel, bob-wheel 226.
Wiegenlied, *engl.* vom Jahre 1302 158.
Wieland 102. 134. 135. 136. Wieland's Stanze 136.
Wilda, O. 231.

Willehalm 125.
William v. Palermo 164.
Wilmanns 39. 52. 65. 82. 107. 128. 129. 149.
Winnere and Wastoure 162. 164.
Wisén 29.
Wisén, Th. 20. 25.
wisʒe 30.
Wissmann, Th. 152. 154. 156. 159. — Theorie der Vierhebigkeit der alliterierenden Langzeile 201.
Wolf, F. A. 105. 132. 231.
Wolfdietrich 128.
Wolfram 125. 126.
Worcester-Fragment 145.
Wortaccent s. Accent.
Wortbetonung s. auch Betonung.
Wortfüsse Klopstocks 100. 101.
Wortgrenze, Vorhandensein einer — 44.
Wortmaterial im strophisch gebundenen *me.* Stabreimvers 171.
Wortton, Vernachlässigung bei den Minnesingern 87.
— romanischer Wörter im *Me.* 161.
Wright 170. 232.
wuld(o)r 31.
Wulff 45.
Wurzelsilbe, Der Enklitika in bezug auf Tonstärke 47. 48. 55.
— Bei Klopstock 103. 104.
— W. reimt auf Bildungssilbe 110.
Wyatt 180.
Wyatt, Sir Thomas. Verwendung des End-e 196.
— Terzinen 240.
Wyntoun's Chronykyl, Behandlung des Viertakters 206.

Z.

Zarncke 66. 87. 107.
Zauberspruch, Englischer des 12. Jahrh. 160.
Zehnsilbler im Deutschen 135.
— Der frz. Z. in der deutschen Metrik 82. Romanische Z. 128. 129. — Einführung im *Mhd.* 80. — Der frz. Z. Vorbild für den englischen Fünftakter 215.
Zeichen des Todes, *engl.* Gedicht 153. 158.
Zeile, Begriff in der Metrik 41.
— Aus drei Dipodien 128.
Zeilenstil im *Me.* 162. 163.
Zeilen- und Zeilenteilwiederholung in der Strophe 123. 124.
Zeitdauer der Laute in der deutschen Metrik 41.
Zeitmessung (bei Voss) 105.
Zerdehnung im *Me.* 199.
— Z. von Englond zu Engelond bei Chaucer 218.
Zerstörung Trojas, *me.* Gedicht 165.
Zesen 92. 95. 96. 114. 119. 139.
Zingerle, J. V. 121.
Zupitza 157. 209.
Zweigliedriger Fuss im westgerm. Normalvers 8.
Zweihebungs- resp. Typentheorie Wackernagels 3. 4.
Zweihebiger Normalvers im *Westgerm.* 6.
Zweihebigkeit der deutschen Übergangszeit 65.
Zweihebige Zeilen im deutschen Mittelalter 129.
Zweisilbige Füsse anscheinend im *Mhd.* 72.
— Im *Mhd.*, Regel Lachmanns 68. 69.
— Bei Opitz selbstverständlich 95.
Zwei- und dreisilbige Füsse, Wechsel im *Nhd.* 102.
Zweisilbigkeit der Takte, Normalmass im deutschen Volksliede 84.
Zweisilbiger Reim s. Reim.
Zweitakter und Eintakter im *Me.* 207.
Zweiteilige gleichgliedrige Strophe im *Me.* 226.
— Zweiteilige ungleichgliedrige S. 227.
— Zweiteilige ungleichgliedrige S. 233.
Zweizeitigkeit bei Klopstock 104.
Zwölfzeilige *me.* Strophe 230.
Zwerges, Des — Rolle im Stück 173.

Urgeschichte Europas

GRUNDZÜGE
EINER PRÄHISTORISCHEN ARCHÄOLOGIE

VON

SOPHUS MÜLLER

DIREKTOR AM NATIONAL-MUSEUM IN KOPENHAGEN.

DEUTSCHE AUSGABE
UNTER MITWIRKUNG DES VERFASSERS
BESORGT VON OTTO LUITPOLD JIRICZEK

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT MÜNSTER I. W.

8°. VIII, 204 S. 1905. MIT 3 TAFELN IN FARBENDRUCK UND 160 ABBILDUNGEN IM TEXT.

PREIS GEHEFTET ℳ 6.—, GEBUNDEN ℳ 7.—.

„Ein ausgezeichnetes Buch, das sich jedem aus engeren Studienkreisen ins Weite schauenden Altertumsforscher als unentbehrlicher Führer erweisen wird, bei aller Kürze klar und übersichtlich geordnet, aus gründlichstem Wissen geschöpft, besonnen in der Besprechung der oft so schwierigen Probleme und trotz seines reichen bildlichen Schmuckes noch billig . . . ."

Literarisches Zentralblatt 1905, Nr. 36.

„Abermals tritt Sophus Müller vor die deutsche Leserwelt: an seine klassische „Nordische Altertumskunde" reiht sich nunmehr seine „Urgeschichte Europas" nicht minder bedeutend als jene. Haben sie doch einen Archäologen zum Verfasser, der wie nur wenige berufen ist, den Leser mit sicherer Hand in das ferne Dämmerland der Vorzeit zu führen und vor seinem Auge klärend die Schleier zu lüften, die eine so uralte und zugleich so ungeahnte neue Welt geheimnisvoll verbergen. M. will nach seinen eigenen Worten eine Übersicht, kein Spezialwerk über die vorgeschichtlichen Zeiten Europas bieten. Mag ihn aber auch diese Absicht bestimmt haben, so vieles nur knapp anzudeuten und nur flüchtig zu streifen, so wird trotzdem der Fachmann eine ganze Summe neuer und unbekannter Ergebnisse, der gebildete Interessent aber alle die Literaturangaben finden, welche ihm gestatten, tiefer in die Probleme einzudringen, deren Bahn ihm der gelehrte Autor gewiesen. Dabei ist der Verf. mit kritisch-ruhigem Forscherblick, fast möchte ich sagen mit nordischer Wikingerkraft, um all die Hypothesen herumgekommen, die sich wie Klippen entgegenstellen und an denen schon so mancher vielverheißende Segler seine Kraft vergeudete, ja schließlich zerschellte. M. hat die ewig schwankende Hypothese aus seinem Buche ausgeschaltet. Frei von Schwulst, Phrase und Wortschwall bietet er dem Leser positives, gutes Material, das dieser getrost verwerten kann, ohne fürchten zu müssen, daß seine Basis eines Tages erschüttert zusammenbrechen könne . . . ." *Allgemeines Literaturblatt XV. Jahrgang, Nr. 1.*

„Wollte man bloß das Verdienstvolle, Treffliche an diesem Buche hervorheben, so hätte man genug zu sagen. Es war wirklich eine Notwendigkeit, die Stoffmassen, welche der gegenwärtige Stand der europäischen Urgeschichtsforschung in zahllosen zerstreuten Schriftwerken darbietet, einmal in einer Reihe von Kapiteln kurz und lesbar zusammenzudrängen. Die Aufstellung dieser lückenlosen Reihe und der dadurch geschaffene Überblick der Teilfächer ist allein schon eine Leistung. Die klare, gefühlswarme, oft geistreiche Darstellung, der stete Blick auf das Ganze und die Zusammenhänge, das unverrückte Festhalten an dem Sinne des Gegenstandes, die ungeheure Menge von Einzeldingen, die trotzdem, wenn auch in knappster Form, zusammengebracht sind, und die vollkommene Beherrschung des Gebietes bekunden, — all' das verdient das höchste Lob, welches wir in die Worte kleiden wollen: All' das ist einfach würdig des berühmten Verfassers, der uns dieses Buch geschenkt hat . . . ."

Zentralblatt für Anthropologie 1906, Heft 1.

WALDBÄUME UND KULTURPFLANZEN

IM

GERMANISCHEN ALTERTUM

VON

JOHANNES HOOPS

O. Professor an der Universität Heidelberg.

Mit acht Abbildungen im Text und einer Tafel.

8°. XVI, 689 S. 1905.

Geheftet ℳ 16.—, in Leinwand gebunden ℳ 17.50.

„Wie V. Hehn, den berühmten Vorgänger des Verf's in der Geschichtsschreibung der Kulturpflanzen, sein ganzes Leben hindurch in mannigfacher Gestalt die Abgrenzung der beiden Grundbegriffe der Menschheit, Natur und Kultur, beschäftigt hat, so steht das gleiche Problem auch in dem Mittelpunkt des vorliegenden Werkes, in dem die großen Gegensätze Wald und Ackerbau mit Rücksicht auf die Geschichte der indogermanischen und im besonderen der germanischen Völker behandelt werden. Und wie das Buch V. Hehns über die Kulturpflanzen und Haustiere durch die bewunderungswürdige Vereinigung naturwissenschaftlicher und philologischer Kenntnisse das Staunen der Mitforscher erregte, so wird das Gleiche gegenüber der Arbeit von Hoops der Fall sein, nur daß dieser im Gegensatz zu Hehn auch noch das große Gebiet der paläontologischen und prähistorischen Forschung in den Bereich seiner Untersuchungen gezogen hat . . . .

Es ist somit eine Fülle weittragender Probleme, die in dem vorliegenden Buch behandelt wird, und die verschiedensten Wissenschaften werden mit diesem gelehrten und scharfsinnigen, in klarer und schöner Sprache geschriebenen Werke sich auseinanderzusetzen haben . . .“

Deutsche Literaturzeitung 1906, Nr. 6.

„Die T . . . Verlagsbuchhandlung, der die germanische Forschung schon so viel bleibende Bereicherung verdankt, hat uns hier mit einem Werke beschenkt, welches allseitig lebhafte Beachtung finden wird. Das schön ausgestattete stattliche Werk eines so ausgezeichneten Kenners, wie es Herr J. Hoops ist, kommt einem in der letzten Zeit vielfach empfundenen Bedürfnis entgegen: zum ersten Male wieder wird uns seit V. Hehns unvergänglichem Werke hier eine zusammenfassende Darstellung der neueren Ergebnisse der sprachwissenschaftlichen, altertumskundlichen und naturwissenschaftlichen Forschung auf einem besonders anziehenden und allgemein interessierenden Gebiete dargeboten. Die Darstellung ist überall eine ansprechende und obwohl auf der Höhe der wissenschaftlichen Diskussion stehend, doch im edlen Sinne des Wortes gemeinverständlich. So verdient es das Buch, sich viele Freunde in den Kreisen der Fachgelehrten und aber auch Liebhaber des Faches zu gewinnen. Es bringt vieles und daher auch vielen etwas. Der Verfasser hat seine großartig angelegte Spezialstudie von vornherein auf eine möglichst breite Basis gestellt und den Forschungen nach allen Seiten hin weite Perspektiven gegeben; er hat nicht bloß gelegentliche Blicke in die Nachbardisziplinen geworfen, sondern sich eindringend und gründlich darin umgetan . . .“

Prof. Dr. J. Ranke-München

Correspondenzblatt der Deutschen anthropologischen Gesellschaft 1905, Nr. 10.

REALLEXIKON

DER

INDOGERMANISCHEN ALTERTUMSKUNDE.

GRUNDZÜGE

EINER

KULTUR- UND VÖLKERGESCHICHTE ALTEUROPAS

VON

O. SCHRADER,

a. o. Professor an der Universität Jena.

Lex. 8°. XL, 1048 S. 1901. Broschirt M. 27.—, in Halbfranz geb. M. 30.—.

„Ein Gelehrter, dessen Name mit der Entwicklung der indogermanischen Altertumskunde schon aufs Engste verknüpft ist, tritt uns hier mit einem neuen bedeutenden Werke entgegen, das sich sowohl durch seine innere Gediegenheit als auch durch seine glückliche Form zahlreiche Freunde verschaffen, ja einem weiten Kreise bald zu einem unentbehrlichen Hilfsbuch werden wird . . .

Schr.s Ziel ist, die ältesten inneren und äusseren Zustände der indogermanischen Völker uns vor Augen zu führen und von da zurückschliessend auch die ihres Stammvolkes. Es geschieht dies an der Hand der geschichtlichen Nachrichten, der ausgegrabenen Altertümer und nicht zum geringsten Teil der Sprache. — Dass auch die Sprachwissenschaft wirklich berufen und befähigt ist, auf die Kultur vorgeschichtlicher Perioden Rückschlüsse zu ziehen, ist im Laufe der letzten Zeit wiederholt bestritten worden, und so sieht sich denn Schr. in der Vorrede veranlasst, auf die Fragen der Methode näher einzugehen. Wir dürfen dabei im wesentlichen seinen Standpunkt als den richtigen anerkennen. Trefflich ist unter anderem das, was über das Mass von Berechtigung gesagt wird, das Schlüssen ex silentio zukommt . . .

Dass überall gleich tief gepflügt wurde, ist ja schon mit Rücksicht auf die Ausdehnung des Arbeitsfeldes und die sehr ungleiche Beschaffenheit seines Bodens von vornherein nicht zu erwarten. Im Grossen und Ganzen haben wir aber allen Grund, Schr. zu seiner Leistung zu beglückwünschen, und besonders die Hauptprobleme der indogermanischen Altertumskunde sind von ihm so trefflich behandelt, dass sich jeder, der sie neuerdings in Angriff nimmt, mit ihm wird auseinandersetzen müssen.

Vor allem wird die übersichtliche Darstellung des bisher Erreichten, die ein Weiterarbeiten sehr erleichtert, dem ganzen Bereich der indogermanischen Altertumskunde zu Statten kommen. Dank und Anerkennung für das schöne Buch gebühren dem Verf. vollauf . . ."

(R. Much in der Deutschen Litteraturzeitung 1902 Nr. 34.)

„. . . Allzu lange habe ich die geduld des lesers in anspruch genommen, möchte es mir wenigstens in e was gelungen sein, in ihm die überzeugung zu erwecken, dass jeder philologe, auch jeder anglist, der sein fach nicht mit rein ästhetisch-psychologischer litteraturbetrachtung erschöpft hält, fortan Schrader's reallexikon zu den unentbehrlichen handbüchern wird zählen müssen, die er stets nah zur hand zu haben wünscht. Wir dürfen von dem werke mit dem stolzen gefühle scheiden, dass hier wieder deutschem fleisse und deutscher wissenschaft ein monumentalwerk gelungen ist, das von der gesamten wissenschaftlichen welt als ein *Standard Work* auf unabsehhare zeit mit dankbarkeit und bewunderung für den verfasser benutzt werden wird."

(Max Förster im Beiblatt zur Anglia 1902 Nr. VI).

GRIECHISCHE GESCHICHTE

VON

KARL JULIUS BELOCH.

Erster Band: **Die Zeit vor den Perserkriegen.** Zweite, neugestaltete Auflage.

I. Abteilung: Darstellender Text. Gr. 8°. XII, 446 S. 1912.
Geheftet M. 8.50, in Halbfranz geb. M. 10.50.

II. Abteilung: Ergänzung. Gr. 8°. ca. 25 Bogen. [Unter der Presse.]

Zweiter Band: **Die klassische Zeit.** Zweite neubearbeitete Auflage.

I. Abteilung: Darstellender Text. Gr. 8°. ca. 30 Bogen. [In Vorbereitung.]

II. Abteilung: Ergänzung. Gr. 8°. ca. 30 Bogen. [In Vorbereitung.]

Dritter Band: **Die griechische Weltherrschaft.**

I. Abteilung. Gr. 8°. XIV, 759 S. 1903.
Geheftet M. 9.—, in Halbfranz geb. M. 11.50.

II. Abteilung. Mit sechs Karten. Gr. 8°. XVI, 576 S. 1904.
Geheftet M. 10.50, in Halbfranz geb. M. 13.—.

I. u. II. Abteilung zusammen in 2 Halbfranzbänden M. 24.—.

Urteile der Presse:

«... Wir haben hier ein Buch vor uns, das unbedingt zu den bedeutsamsten Erscheinungen der geschichtlichen Literatur der letzten Zeit zu rechnen ist. Beloch betont selbst, dass er das Gebäude fast überall von den Grundlagen neu aufgeführt habe und manche Gebiete, wie die Wirtschaftsgeschichte, bei ihm zum erstenmal zu ihrem Recht kommen; ebenso, dass er kein Nebeneinander von Sondergeschichten (athenische, spartanische u. s. w.) biete, sondern die Entwickelung der ganzen hellenischen Nation von einheitlichen Gesichtspunkten zu erfassen suche. Dabei hüte er sich, ein Phantasiegemälde der ältesten Zeit zu entwerfen, und richte seine Absicht vielmehr darauf, nur das mitzuteilen, was wir auf Grund des archäologischen Befundes, des homer. Epos, der sprachgeschichtlichen Forschung mit Sicherheit zu erkennen vermögen. Man wird nicht bestreiten können, dass alle diese Züge, in denen Beloch selbst die charakteristischen Merkmale seiner Art zu forschen und zu arbeiten erblickt, wirklich in dem Buche hervortreten. . . . . Die Ausstattung des Werkes ist vorzüglich.»

Prof. G. Egelhaaf, Württ. Korrespondenzblatt f. Gelehrten- u. Realschulen, 1894 Heft 1.

«Der eigentliche Vorzug des Werkes liegt auf dem Gebiete der Darstellung der wirtschaftlichen und socialen Grundlagen des Lebens, in denen B. die materiellen Grundlagen erkennt, auf denen sich die grossartigen Umwälzungen, auch der geistigen und politischen Entwickelung vollzogen. Da B. gerade in dieser Beziehung das Material beherrscht, wie nicht leicht ein anderer Forscher, so durfte man hierin von seiner Darstellung Ausführliches und Vorzügliches erwarten .... Glanzpunkte sind der VII. Abschnitt: Die Umwälzung im Wirtschaftsleben (vom 7. zum 6. Jahrh.) und der XII: Der wirtschaftliche Aufschwung nach den Perserkriegen ....»

Bl. f. d. Gymnasialschulwesen, XXX. Jahrg. S. 671.

Nordische Altertumskunde. Nach Funden und Denkmälern aus Dänemark und Schleswig gemeinfaßlich dargestellt von Dr. *Sophus Müller.* Deutsche Ausgabe unter Mitwirkung des Verfassers besorgt von Dr. *Otto Luitpold Jiriczek.*

I. Band: Steinzeit, Bronzezeit. Mit 253 Abbildungen im Text, 2 Tafeln und einer Karte. 8°. XII, 472 S. 1897.
Geheftet ℳ 10.—, in Leinwand geb. ℳ 11.—.

II. Band: Eisenzeit. Mit 189 Abbildungen im Text und 2 Tafeln. 8°. VI, 324 S. 1898. Geheftet ℳ 7.—, in Leinwand geb. ℳ 8.—.

„... S. Müllers Altertumskunde ist ebenso wissenschaftlich wie leicht verständlich. Es ist freudig zu begrüßen, daß dieses Werk in deutscher Sprache erscheint, und O. Jiriczek war eine vortrefflich geeignete Kraft, sich dieser Aufgabe der Übersetzung zu unterziehen ...

Die verschiedenen Anschauungen der Gelehrten über einzelne Erscheinungen werden in objektiver Weise dargelegt, wodurch in das Werk zugleich eine Geschichte der nordischen Archäologie verwebt ist. Dabei hat M. jederzeit seine Blicke auf die Parallelerscheinungen und die Forschung bei anderen Völkern gerichtet und dadurch den Wert seines Werkes über die Grenzen der nordischen Archäologie erweitert. Besondere Anerkennung verdient auch die klare und scharfe Erklärung technischer Ausdrücke. . ."
Literarisches Zentralblatt 1897, Nr. 2.

Die Indogermanen. Ihre Verbreitung, ihre Urheimat und ihre Kultur. Von *Herman Hirt.*

Erster Band: Mit 47 Abbildungen im Text. Gr. 8°. X, 407 S. 1905.
Geheftet ℳ 9.—; in Leinwand gebunden ℳ 10.—.

Zweiter Band: Mit 4 Karten und 9 Abbildungen im Text. Gr. 8°. VII und S. 409—771. 1907.
Geheftet ℳ 9.—; in Leinwand gebunden ℳ 10.—.

Der Helm von Baldenheim und die verwandten Helme des frühen Mittelalters. Von *Rudolf Henning.* Mit 10 Tafeln und 36 Abbildungen im Text. Lex. 8°. 92 S. ℳ 6.—.

Das altdeutsche Handwerk. Aus dem Nachlaß von *Moriz Heyne.* Mit dreizehn Abbildungen im Text und einer Tafel. 8°. XIV, 218 S. 1908.
Geheftet ℳ 6.—, in Leinwand gebunden ℳ 7.—.

„... Heyne beschäftigt sich, auf sprachlichen und geschichtlichen Grundlagen, mit dem altgermanischen Hausgewerbe (bis zum 10. Jahrhundert) und seiner Ausbildung zum Berufsgewerbe und zum Handwerk (bis zum 16. Jahrhundert). Wie fast durchweg bei den fünf Büchern deutscher Hausaltertümer, hat der Verfasser auch hier grundlegende Arbeit zu leisten gehabt. ... Das Buch verdient weit über die Fachkreise hinaus Aufmerksamkeit und Verbreitung. Ein ausführliches Wort- und Sachregister erleichtert die Benützung in erwünschter Art. Wir sind dem verewigten Verfasser für diese letzte schöne Gabe warmen Dank schuldig." *Zeitschrift für österreich. Volkskunde 1908, Heft 5/6.*

Keltische Numismatik der Rhein- und Donaulande. Von *Dr. Robert Forrer.* Mit 555 Münzabbildungen, 48 Tafeln und Karten. Lex. 8°. XI, 373 S. 1908. Geheftet ℳ 24.—, in Leinwand geb. ℳ 26.—.

GRUNDRISS
DER
IRANISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG VON
CHR. BARTHOLOMAE, C. H. ETHÉ, C. F. GELDNER, P. HORN, A. V. W. JACKSON, F. JUSTI, W. MILLER, TH. NÖLDEKE, C. SALEMANN, A. SOCIN, F. H. WEISSBACH und E. W. WEST

HERAUSGEGEBEN
von
WILH. GEIGER und **ERNST KUHN.**

I. Band, 1. Abteil., Lex. 8°. VIII, 332 S. 1895—1901. M. 17.—
I. » 2. » Lex. 8°. VI, 535 S. 1898—1901. M. 27.—
I. » Beide Abteilungen in einen Band gebunden in Halbfranz M. 48.—
Anhang zum I. Band. Lex. 8°. VI, 111 S. 1903. Geheftet M. 6.—. In Halbfranz gebunden M. 8.50.
II. Band. Lex. 8°. VII, 791 S. 1896—1904. Geheftet M. 40.— In Halbfranz gebunden M. 44.— (auch noch in 5 Lieferungen à M. 8.— zu haben).

Inhalt:

I. Band 1. Abteilung.
I. Abschnitt. SPRACHGESCHICHTE.
1) Vorgeschichte der iranischen Sprachen Prof. Dr. *Chr. Bartholomae.*
2) Awestasprache und Altpersisch Prof. Dr. *Chr. Bartholomae.*
3) Mittelpersisch Akademiker Dr. *C. Salemann.*
II. Band. 2. Abteilung.
4) Neupersische Schriftsprache Prof. Dr. *P. Horn.*
5) Die übrigen modernen Sprachen und Dialekte.
A. Afγānisch } Prof. Dr. *W. Geiger.*
B. Balūčī }
C. Kurdisch Prof. Dr. *A. Socin.*
D. Kleinere Dialekte und Dialektgruppen a) Allgemeines, b) Pamirdialekte, c) Kaspische Dialekte (Māzandarānī, etc.) d) Dialekte in Persien. Prof. Dr. *W. Geiger.*

Anhang zum I. Band: Ossetisch Prof. Dr. *W. Miller.*
I. Band.
II. Abschnitt. LITTERATUR.
1) Awestalitteratur Prof. Dr. *K. F. Geldner.*
2) Die altpersischen Inschriften Dr. *F. H. Weissbach.*
3) Pahlavilitteratur Dr. *E. W. West.*
Mit einem Anhang über die neupersische Litteratur der Parsi.
4) Das iranische Nationalepos Prof. Dr. *Th. Nöldeke.*
5) Neupersische Litteratur Prof. Dr. *C. H. Ethé.*
III. Abschnitt. GESCHICHTE UND KULTUR.
1) Geographie von Iran Prof. Dr. *W. Geiger.*
2) Geschichte Irans von den ältsten Zeiten bis zum Ausgang der Sāsāniden Prof. Dr. *F. Justi.*
3) Geschichte Irans in islamitischer Zeit Prof. Dr. *P. Horn.*
4) Nachweisung einer Auswahl von Karten für die geographischen und geschichtlichen Teile des Grundrisses. Von *F. Justi.*
5) Die iranische Religion Prof. Dr. *A. V. W. Jackson.*

GRUNDRISS

DER

INDO-ARISCHEN PHILOLOGIE

UND

ALTERTUMSKUNDE

Unter Mitwirkung von:

A. BAINES-KIDLINGTON, R. G. BHANDARKAR-PUNA, M. BLOOMFIELD-BALTIMORE, J. BURGESS-EDINBURGH, F. N. FINCK-BERLIN, J. F. FLEET-LONDON, R. O. FRANKE-KÖNIGSBERG, R. GARBE-TÜBINGEN, B. GEIGER-WIEN, W. GEIGER-ERLANGEN, K. GELDNER-MARBURG, G. A. GRIERSON-RATHFARNHAM, A. HILLEBRANDT-BRESLAU, E. W. HOPKINS-NEW HAVEN, H. JACOBI-BONN, J. JOLLY-WÜRZBURG, H. KERN-UTRECHT, ST. KONOW-CHRISTIANIA, A. A. MACDONELL-OXFORD, R. PISCHEL †, E. J. RAPSON-CAMBRIDGE, F. O. SCHRADER-MADRAS, TH. VON SCHTSCHERBATSKOI-ST. PETERSBURG, W. SCHUBRING-BERLIN, R. SIMON-MÜNCHEN, J. S. SPEYER-LEIDEN, G. THIBAUT-ALLAHABAD, F. W. THOMAS-LONDON, SIR R. WEST-LONDON, E. WINDISCH-LEIPZIG, TH. ZACHARIAE-HALLE.

Begründet von **GEORG BÜHLER**

Fortgesetzt von **F. KIELHORN.**

Herausgegeben von

H. LÜDERS und J. WACKERNAGEL.

In diesem Werk soll zum ersten Mal der Versuch gemacht werden, einen Gesamtüberblick über die einzelnen Gebiete der indo-arischen Philologie und Altertumskunde in knapper und systematischer Darstellung zu geben. Die Mehrzahl der Gegenstände wird damit überhaupt zum ersten Mal eine zusammenhängende abgerundete Behandlung erfahren; deshalb darf von dem Werk reicher Gewinn für die Wissenschaft selbst erhofft werden, trotzdem es in erster Linie für Lernende bestimmt ist.

Gegen dreissig Gelehrte aus Deutschland, Österreich, England, Holland, Indien und Amerika haben sich vereinigt, um diese Aufgabe zu lösen, wobei ein Teil der Mitarbeiter ihre Beiträge deutsch, die übrigen sie englisch abfassen werden.

Besteht schon in der räumlichen Entfernung vieler Mitarbeiter eine grössere Schwierigkeit als bei anderen ähnlichen Unternehmungen, so schien es auch geboten, die Unzuträglichkeit der meisten Sammelwerke, welche durch den unberechenbaren Ablieferungstermin der einzelnen Beiträge entsteht, dadurch zu vermeiden, daß die einzelnen Abschnitte gleich nach ihrer Ablieferung einzeln gedruckt und ausgegeben werden.

Der Subskriptionspreis des ganzen Werkes beträgt durchschnittlich 65 Pf. pro Druckbogen von 16 Seiten; der Preis der einzelnen Hefte durchschnittlich 80 Pf. pro Druckbogen. Auch für die Tafeln und Karten wird den Suskribenten eine durchschnittliche Ermässigung von 20% auf den Einzelpreis zugesichert.

Band I: Allgemeines und Sprache.

Band II: Litteratur und Geschichte.

Band III: Religion, weltl. Wissenschaften und Kunst.

Ausführliche Prospekte stehen gerne zur Verfügung.

HÜBSCHMANN, H., **Persische Studien**. 8°. 268 S. 1895. ℳ 10.—

HÜBSCHMANN, H., **Die altarmenischen Ortsnamen.** Mit Beiträgen zur historischen Topographie Armeniens und einer Karte. 8°. IV und S. 197—490. 1904. ℳ 8.—

(Sonderabdruck aus dem XVI. Bande der Indogermanischen Forschungen.)

LEUMANN, E., **Zur nordarischen Sprache und Literatur.** Vorbemerkungen und vier Aufsätze mit Glossar. (*Schriften der Wissenschaftlichen Gesellschaft in Straßburg, Heft 10.*) Lex. 8°. VIII, 147 S., 1912. ℳ 9.60

von PLANTA, R., **Grammatik der oskisch-umbrischen Dialekte.**

I. Band: Einleitung und Lautlehre. 8°. VIII, 600 S. 1892. ℳ 15.—

II. Band: Formenlehre, Syntax, Sammlung der Inschriften und Glossen, Anhang, Glossar. 8°. XX, 765 S. 1897. ℳ 20.—

SAMMLUNG INDOGERMANISCHER WÖRTERBÜCHER:

I. **Hübschmann H.**, Etymologie und Lautlehre der ossetischen Sprache. 8°. VIII, 151 S. 1887. ℳ 4.—

II. **Feist, Dr. S.**, Grundriss der gotischen Etymologie. 8°. XVI, 167 S. 1888. *(Nicht mehr einzeln zu haben.)* ℳ 5.—

III. **Meyer, Gustav,** Etymologisches Wörterbuch der albanesischen Sprache. 8°. XV, 526 S. 1891. ℳ 12.—

IV. **Horn, Paul**, Grundriss der neupersischen Etymologie. 8°. XXV, 386 S. 1893. ℳ 15.—

SOLMSEN, Felix, **Untersuchungen zur griechischen Laut- und Verslehre**. 8°. IX, 322 S. 1901. ℳ 8.—

SOLMSEN, Felix, **Studien zur lateinischen Lautgeschichte.** 8°. VIII, 208 S. 1894. ℳ 5.50

SOMMER, Ferdinand, **Griechische Lautstudien.** 8°. VIII, 172 S. 1905. ℳ 5.—

„... Alles in allem bedeutet Sommers Buch eine Förderung gewisser Probleme der griechischen Lautlehre. Die Darstellung ist so angelegt, daß sie auch der, der nicht speziell wissenschaftlich geschult ist, verstehen kann. ..."
Literarisches Zentralblatt 1905, Nr. 11.

THUMB, Albert, **Handbuch der neugriechischen Volkssprache.** Grammatik, Texte und Glossar. 8°. XXV. 240 S. mit einer lithogr. Schrifttafel. 1895. ℳ 6.—, geb. ℳ 7.—

WIEDEMANN, OSKAR, **Handbuch der litauischen Sprache.** Grammatik, Texte, Wörterbuch. 8°. XVI, 354 S. 1897. ℳ 9.—

GRUNDRISS

DER

GERMANISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG VON

K. von AMIRA, O. BEHAGHEL, D. BEHRENS, H. BLOCH, A. BRANDL, O. BREMER, E. EINENKEL, V. GUDMUNDSSON, H. JELLINGHAUS, KR. KALUND, FR. KAUFFMANN, F. KLUGE, R. von LILIENCRON, K. LUICK, J. A. LUNDELL, J. MEIER, E. MOGK, A. NOREEN, J. SCHIPPER, H. SCHÜCK, TH. SIEBS, E. SIEVERS, W. STREITBERG, B. SYMONS, F. VOGT, PH. WEGENER, FR. WILHELM, J. TE WINKEL, J. WOLF

HERAUSGEGEBEN

von

HERMANN PAUL

ord. Professor der deutschen Sprache und Literatur an der Universität München.

DRITTE VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE.

Der „Grundriß" hat in der 3. Auflage eine andere äußere Gestalt erhalten. Es werden kleinere Einzelbände geschaffen, die einen oder zwei dem Stoffe nach zusammengehörige Beiträge enthalten. Das Format der Bände ist kleiner, der Druck ist übersichtlicher und leichter lesbar.

Durch diese Neueinteilung werden die Sonderausgaben überflüssig, da jeder Band zu verhältnismäßig niedrigem Preise einzeln käuflich ist.

Herausgeber und Verlag hoffen gleichmäßig, durch diese Neugestaltung die Verbreitung des Grundrisses zu fördern und dadurch die Stellung, die er bisher in der wissenschaftlichen Forschung eingenommen hat, zu bewahren und zu kräftigen.

Von der neuen Auflage des Grundrisses werden zunächst die folgenden Bände erscheinen; die mit einem * bezeichneten liegen fertig vor.

*1. **Die Elemente des Gotischen.** Eine erste Einführung in die deutsche Sprachwissenschaft von Friedrich Kluge, 8°. VIII, 133 S. 1911. Geheftet ℳ 2.25, in Leinwand gebunden ℳ 3.—.

Aus dem Vorwort: „Ich habe das Gotische vollständig vom Urgermanischen getrennt, um dem Anfänger ein Büchlein in die Hand zu geben, das ihn in den großen Zusammenhang seiner Muttersprache mit andern indogerm. Sprachen gleich in den ersten Studiensemestern einführen soll."

2. **Urgermanisch.** Vorgeschichte der altgermanischen Dialekte von Friedrich Kluge. 8°. ca. 18 Bogen. ca. ℳ 5.—. [Erscheint Anfang Februar 1913].

*3. **Geschichte der deutschen Sprache** von Otto Behaghel. 8°. IX, 354 S. 1911. Mit einer Karte. Geheftet ℳ 6.—, in Leinwand gebunden ℳ 7.—.

4. **Geschichte der nordischen Sprachen** von Adolf Noreen. [Unter der Presse].

5. **Geschichte der englischen Sprache** von Friedrich Kluge.

6. {**Geschichte der niederländischen Sprache** von J. te Winkel.
Geschichte der friesischen Sprache von Th. Siebs.

Die Bände II und III der 2. Auflage des Grundrisses können noch für einige Zeit vollständig geliefert werden.

Band II, 1. Abteilung: enthaltend die literaturgeschichtlichen Darstellungen. Geh. ℳ 23.—; geb. ℳ 26.—.

Band II, 2. Abteilung: Metrik. Geh. ℳ 4.—, geb. ℳ 6.—.

Band III: Wirtschaft, Recht, Kriegswesen, Mythologie, Sitte, Kunst, Heldensage, Ethnographie. Geh. ℳ 16.—, geb. ℳ 18.50.

Prospekte stehen auf Wunsch zur Verfügung.

GRUNDRISS
der
ROMANISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG VON
G. BAIST, TH. BRAGA, H. BRESSLAU, T. CASINI, J. CORNU, C. DECURTINS, W. DEECKE †, TH. GARTNER, M. GASTER, G. GERLAND, KR. SANDFELD JENSEN, F. KLUGE, GUST. MEYER †, W. MEYER-LÜBKE, C. MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, A. MOREL-FATIO, FR. D'OVIDIO, J. SAROÏHANDY, A. SCHULTZ, W. SCHUM †, CH. SEYBOLD, E. STENGEL, A. STIMMING, H. SUCHIER, H. TIKTIN, A. TOBLER, W. WINDELBAND, E. WINDISCH

HERAUSGEGEBEN
VON

GUSTAV GRÖBER

O. Ö. PROFESSOR DER ROMANISCHEN PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT STRASSBURG.

I. Band. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 4 Tafeln und 13 Karten. Lex. 8°. XVI, 1093 S. 1904—1906.
Geheftet M. 17.50, in Halbfranz gebunden M. 20.—

I. EINFÜHRUNG IN DIE ROMANISCHE PHILOLOGIE.
1. Abschnitt. GESCHICHTE DER ROMANISCHEN PHILOLOGIE von *G. Gröber*.
2. Abschnitt. AUFGABE UND GLIEDERUNG DER ROMANISCHEN PHILOLOGIE von *G. Gröber*.

II. ANLEITUNG ZUR PHILOLOGISCHEN FORSCHUNG.
1. Abschnitt. DIE QUELLEN DER ROMANISCHEN PHILOLOGIE. A. Die schriftlichen Quellen von *W. Schum*, überarbeitet von *H. Bresslau*. Mit 4 Tafeln. B. Die mündlichen Quellen von *G. Gröber*.
2. Abschnitt. DIE BEHANDLUNG DER QUELLEN. A. Methodik und Aufgaben der sprachwissenschaftlichen Forschung von *G. Gröber*. B. Methodik der philologischen Forschung von *A. Tobler*. C. Methodik der litteraturgeschichtlichen Forschung von *A. Tobler*.

III. DARSTELLUNG DER ROMANISCHEN PHILOLOGIE.
1. Abschnitt: ROMANISCHE SPRACHWISSENSCHAFT.
A. Die vorromanischen Volkssprachen der romanischen Länder: 1. Keltische Sprache von *E. Windisch*. 2. Die Basken und die Iberer von *G. Gerland*. 3. Die italischen Sprachen von *W. Meyer-Lübke*. 4. Die lateinische Sprache in den romanischen Ländern von *W. Meyer-Lübke*. 5. Romanen und Germanen in ihren Wechselbeziehungen von *F. Kluge*. 6. Die arabische Sprache in den romanischen Ländern von *Ch. Seybold*. 7. Die nichtlateinischen Elemente im Rumänischen von *Kr. Sandfeld-Jensen*.
B. Die romanischen Sprachen: 1. Ihre Einteilung und äussere Geschichte von *G. Gröber* (mit einer Karte). 2. Die rumänische Sprache von *H. Tiktin*. 3. Die rätoromanischen Mundarten von *Th. Gartner*. 4. Die italienische Sprache von *Fr. D'Ovidio* und *W. Meyer-Lübke*. Neu bearbeitet von *W. Meyer-Lübke*. 5. Die französische Sprache und die provenzalische Sprache von *H. Suchier* (mit 12 Karten). 6. Das Catalanische von *A. Morel-Fatio* und *J. Saroïhandy*. 7. Die spanische Sprache von *G. Baist*. 8. Die portugiesische Sprache von *J. Cornu*. 9. Die lateinischen Elemente im Albanesischen von *Gustav Meyer*. Neu bearbeitet von *W. Meyer-Lübke*.

II. Band. 1. Abteilung. Lex. 8°. VIII, 1286 S. 1902.
Geheftet M. 20.—, in Halbfranz gebunden M. 23.—

2. Abschnitt: LEHRE VON DER ROMANISCHEN SPRACHKUNST. Romanische Verslehre von *E. Stengel*.
3. Abschnitt: ROMANISCHE LITTERATURGESCHICHTE.
A. Übersicht über die lateinische Litteratur von der Mitte des 6. Jahrhunderts bis 1350 von *G. Gröber*.
B. Die Litteraturen der romanischen Völker:
1. Französische Litteratur von *G. Gröber*.

II. Band. 2. Abteilung. Lex. 8°. VIII, 496 S. 1897.
Geheftet M. 8.—, in Halbfranz gebunden M. 10.—

2. Provenzalische Litteratur von *A. Stimming*.
3. Katalanische Litteratur von *A. Morel-Fatio*.
4. Portugiesische Litteratur von *C. Michaëlis de Vasconcellos* und *Th. Braga*.
5. Spanische Litteratur von *G. Baist*.

II. Band. 3. Abteilung. Lex. 8°. VIII, 603 S. 1901.
Geheftet M. 10.—, in Halbfranz gebunden M. 12.—

6. Italienische Litteratur von *T. Casini*.
7. Rätoromanische Litteratur von *C. Decurtins*.
8. Rumänische Litteratur von *M. Gaster*.

IV. GRENZWISSENSCHAFTEN.
1. GESCHICHTE DER ROMANISCHEN VÖLKER von *H. Bresslau*.
2. KULTURGESCHICHTE DER ROMANISCHEN VÖLKER von *A. Schultz*.
3. KUNSTGESCHICHTE DER ROMANISCHEN VÖLKER:
Bildende Künste von *A. Schultz*.
4. DIE WISSENSCHAFTEN IN DEN ROMANISCHEN LÄNDERN von *W. Windelband*.

Namen-, Sach- und Wörterverzeichnis ist jedem Band am Schluss beigegeben.

Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache

von

Friedrich Kluge
Professor an der Universität Freiburg i. Br.

Siebente verbesserte und vermehrte Auflage.

Lex. 8°. XVI, 519 S. 1910. Geh. M 9.—, in Leinwand geb. M 10.20, in Halbfranz geb. M 11.—.

Kluges Wörterbuch ist im Jahre 1883 erstmals erschienen; es hat also im Jahre 1908 sein 25 jähriges Jubiläum feiern können. Der Erfolg der bis jetzt erschienenen sieben Auflagen und die Anerkennung, welche dem Buche zuteil geworden, haben gezeigt, wie richtig der Gedanke war, die Ergebnisse des anziehendsten und wertvollsten Teiles der wissenschaftlichen Wortforschung, den über die Entstehung und Geschichte der einzelnen Wörter unseres Sprachschatzes, in knapper lexikalischer Darstellung zusammenzufassen.

Der Verfasser hat es sich zur Aufgabe gemacht, Form und Bedeutung jedes Wortes bis zu seiner Quelle zu verfolgen, die Beziehungen zu den klassischen Sprachen in gleichem Maße betonend wie das Verwandtschaftsverhältnis zu den übrigen germanischen und den romanischen Sprachen; auch die entfernteren orientalischen, sowie die keltischen und die slavischen Sprachen sind in allen Fällen herangezogen, wo die Forschung eine sichere Verwandtschaft festzustellen vermag.

Die vorliegende neue Auflage, die auf jeder Seite Besserungen und Zusätze aufweist, hält an dem früheren Programm des Werkes fest, strebt aber wiederum nach einer Vertiefung und Erweiterung der wortgeschichtlichen Probleme und ist auch diesmal bemüht, den neuesten Forschungen der etymologischen Wortforschung gebührende Rechnung zu tragen. Am besten aber veranschaulichen einige Zahlen die Vervollständigung des Werkes seit seinem ersten Erscheinen: die Zahl der Stichworte hat sich von der ersten zur siebenten Auflage vermehrt im Buchstaben A: von 130 auf 346 (6. Aufl. 280); B: von 378 auf 608 (6. Aufl. 520); D: von 137 auf 238 (6. Aufl. 200); E: von 100 auf 202 (6. Aufl. 160); F: von 236 auf 454 (6. Aufl. 329). Diese Vermehrung ist in gleicher Weise auch bei den übrigen Buchstaben angestrebt worden.